PAUL HENRY

MONUMENTELE DIN MOLDOVA DE NORD

De la origini pînă la sfîrşitul secolului al XVI-lea



EDITURA MERIDIANE

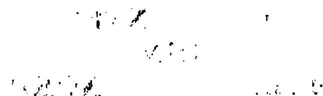

I.N.M.I.
BIBLIOTECA
MONUMENTE
ISTORICE

MONUMENTELE
DIN
MOLDOVA DE NORD

Prezentare grafică
IOANA DRAGOMIRESCU-MARDARE

Redactor
PETREA LUPAN

Tehnoredactor
VIRGIL STRUGARIU



PAUL HENRY

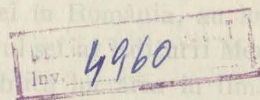


MONUMENTELE DIN MOLDOVA DE NORD

DE LA ORIGINI PÎNĂ LA SFÎRȘITUL SECOLULUI AL XVI-lea

Contribuție la studiul civilizației moldave

Prefață la ediția românească de
JEAN DELUMEAU
PROFESOR LA COLLÈGE DE FRANCE

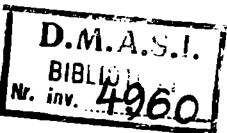


Postfață și note de
VASILE DRĂGUȚ

Traducere și indici
CONSTANȚA TĂNĂSESCU

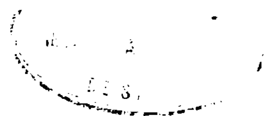


EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1984



Profesorului meu CHARLES DIEHL





Cartea pe care o aveți în față a fost scrisă cu mai bine de cincizeci de ani în urmă. Am avut bucuria să descopăr, în 1980, că ea rămăsese o lucrare de referință pentru toți istoricii de artă care se interesau de bisericile moldovenești.

Un concurs de bune intenții a îngăduit această reeditare, după șederea mea la București, unde am fost invitat ca referent la al XV-lea Congres de Științe Istorice.

Sînt fericit să aduc mulțumirile mele domnului Alain Warzée, atașat cultural, și domnului consilier Pierlot, care, în numele Ambasadei Franței în România, au luat legătura cu editorii români. În urma convorbirilor cu redactorul șef al Editurii Meridiane, Modest Morariu, aceștia au acceptat proiectul de a publica lucrarea în limba română, în timp ce *Les Presses Universitaires* din Franța au renunțat la toate drepturile lor de prim editor, iar familia domnului Paul Henry la cele cuvenite moștenitorilor.

Ministerul francez al Culturii a avut amabilitatea, datorită domnului Rector Groshens, director al secției de Carte, să susțină din punct de vedere financiar traducerea ediției franceze, iar domnul Jean Delumeau, profesor la Collège de France, a acceptat să scrie o nouă prefață. Întreaga noastră gratitudine față de aceștia își găsește expresia în rîndurile de față.

Mi se va îngădui o evocare personală. Am avut prilejul de a-l cunoaște pe domnul Paul Henry pe vremea cînd, în calitate de Rector al Academiei din Rennes, îi procura mamei mele, Louise Foulon-Ropars, asistentă socială șefă, mijloacele necesare pentru înființarea și dezvoltarea serviciilor sociale universitare din Bretania. Eficiența sa plină de bunăvoință abia lăsa să se întrevadă înaltele calități ale Administratorului care asigurase reconstrucția Universității din Rennes și care, începînd din anul 1960, avea să extindă serviciile medicale și sociale din cadrul Ministerului Educației Naționale. Știu apoi că acest fiu de profesor a fost un curajos combatant în timpul primului război mondial, un strălucit elev al Școlii Normale Superioare din Paris înainte de-a fi venit în România unde a rămas, timp de zece ani, în slujba cooperării și a prieteniei franco-române, activînd în cadrul Universității din Cernăuți, apoi la București, în calitate de director al Institutului Francez. Și tocmai în răstimpul acestui lung sejur și-a consacrat cea mai mare parte a timpului studierii monumentelor din Moldova de Nord. Susținut cu pasiune de doamna Hélène Henry, a strîns în lucrarea pe care o veți parcurge toate cunoștințele acumulate cu atîta perseverență. Și înțelesese, cînd a fost ales membru

al Academiei Române, că opera lui rămîne un inestimabil izvor de referințe. Paul Henry și soția sa fiind plecați dintre noi astăzi, doar fiul lor Marc — căruia boala nu i-a îngăduit o strălucită carieră — va putea răsfoi această ediție. Dar pentru acești doi oameni, marcați puternic de spiritualitatea de odinioară a Moldovei, promisiunile resurecției — admirate de ei pe zidurile atîtor mănăstiri — constituiau o realitate tangibilă. Tot pentru această certitudine a lor depune mărturie cartea de față.

CHARLES-LOUIS FOULON,
Conferențiar
la Institutul de Studii Politice din Paris

PREFAȚĂ LA EDIȚIA ROMÂNEASCĂ

Un istoric francez nu poate fi decît onorat atunci cînd i se solicită o prefață la traducerea în românește a operei unui înaintaş al său. Scriind-o, el încearcă un dublu sentiment de gratitudine căci, aducînd omagiul meritat unui compatriot, omagiază în același timp o țară cu care Franța întreține vechi și statornice legături de prietenie.

Să fie numai o întîmplare faptul că aceste cîteva rînduri introductive sînt semnate de un specialist în arta și istoria Renașterii? Lucrarea lui Paul Henry, *Monumentele din Moldova de Nord*, demonstrează în mod neîndoielnic că acest curent umanist nu a fost doar un privilegiu al Occidentului. Apogeul artei moldoveneşti se situează în a doua jumătate a secolului al XV-lea și în prima jumătate a secolului al XVI-lea, deci în perioada în care s-au desăvîrșit în Italia, Franța, Spania, Portugalia, Anglia și Germania cele mai frumoase opere ale Renașterii. Paralelismul care poate fi constatat între aceste opere şi avîntul cultural al țărilor române din acea vreme nu poate lăsa indiferent un istoric şi nici istoriografia culturii. Ba constituie chiar un îndemn pentru stabilirea unui contact între apusul și răsăritul Europei, adîncind studiul influențelor care au putut să interfereze în ambele sensuri. Astfel Paul Henry arată, pe alocuri, rolul nu lipsit de importanță pe care l-a jucat Italia în evoluția artei românești din această epocă. Aș adăuga o notă complementară pe care mi-o sugerează istoria paralelă a mentalității apusene și răsăritene din acea vreme: anume, cele mai frumoase și mai impresionante reprezentări ale *Judecății de apoi* pictate în Occident datează din epoca Renașterii. La fel, în Moldova de Sus, la Humor, Moldovița, Voroneț, Arbore, Rîșca, Sucevița, găsim cele mai frumoase şi mai impresionante fresce tratînd această temă. Şi sîntem ispitiți să credem că aceleași preocupări spirituale îi îndemnau pe clerici şi pe artiști, în Răsărit ca și în Apus, să stăruie asupra acestei copleşitoare viziuni.

Găsind temeiul acestor apropieri, am impresia că autorul cărții care mi le prilejuiește, se află încă în viață. De fapt impresia aceasta nu este falsă. Dacă se mai simte nevoia de a fi tradusă astăzi în românește o lucrare publicată în 1930, fără îndoială că lucrarea nu a îmbătrînit. Iar ca o primă cauză a permanenței ei tinereți este însuşi spiritul în care a fost întocmită. Paul Henry cunoștea la perfecție România și o iubea. Și nu e exagerat să spunem că România a fost a doua lui patrie. Astfel că, animat de-o vădită simpatie a cutreierat meleagurile Moldovei și i-a studiat monumentele. De aici căldura și timbrul personal care însuflețesc chiar și paginile cele mai erudite. Dar — a doua cauză a longevității — această lucrare a constituit la timpul ei o operă de pionierat. Înaintea ei, nici o investigație monografică nu fusese întreprinsă asupra arhitecturii și picturii moldovenești, luate în ansamblul lor. Paul Henry a umplut așadar această lacună, și a făcut-o cu atîta rigoare și competență încît opera sa rămîne un model al genului și o bază de referință privind subiectul respectiv.

În această lucrare a sa, clasificarea şi descrierea operelor de artă nu alunecă niciodată spre o nomenclatură seacă. Grija istoricului veghează în mod constant ca pictura şi arhitectura să fie întotdeauna legate de marile evenimente ale epocii, de evoluţia generală a Moldovei din acea vreme şi de curentele culturale care s-au încrucişat aici, venind din Armenia, Bizanţ, Bulgaria, Serbia, Polonia, Ungaria şi Occident. *Arta moldovenească* a rezultat dintr-un extraordinar amestec de elemente, vădindu-se în acelaşi timp de-o neasemuită originalitate, îndeosebi în frescele exterioare ale bisericilor sale care sînt „cele mai interesante opere pe care ni le oferă Moldova" şi care, amintindu-ne de compoziţiile picturale de la Veneţia sau Orvieto, sînt aproape unice în genul lor. Şi nu este aşadar de mirare că Paul Henry, fără să sacrifice nicidecum arhitectura, a acordat un interes cu totul deosebit frescelor care constituie gloria acestei provincii.

Ar fi de dorit ca această lucrare să fie retipărită, în Franţa ca şi în alte ţări, într-un format de buzunar, pentru uzul turiştilor şi al amatorilor de artă care îşi petrec vacanţa în România. Ce ghid mai bun ar putea avea cei care vizitează monumentele de pe vremea lui Ştefan cel Mare şi Petru Rareş! Lectura lui, chiar înainte de-a porni la drum, ar fi indispensabila pregătire a acestora pentru întîlnirea cu splendorile pe care li le-ar oferi o asemenea călătorie. Aceştia ar putea fi astfel în stare să descopere inimitabilul „albastru" al frescelor moldoveneşti şi li s-ar putea atrage mai dinainte atenţia asupra faptului că în *Judecăţile de apoi* din România *aleşii* sînt mai numeroşi decît *damnaţii*...

Dacă am acceptat fără nici o ezitare să scriu aceste cîteva rînduri introductive la ediţia românească a *Monumentelor din Moldova de Nord*, am făcut aceasta din pricina calităţii ştiinţifice a lucrării, dar şi dintr-un alt motiv. Am predat multă vreme la Universitatea din Rennes, unde, timp de mai mulţi ani, l-am avut ca rector pe Paul Henry. L-am întîlnit adesea. Era un om discret, aproape timid. Aflasem despre nenorocirile pe care el şi soţia lui au trebuit să le înfrunte. Am putut măsura, în numeroase ocazii, bunăvoinţa, înţelegerea, grija pe care le manifesta faţă de alţii şi, în special, faţă de cei loviţi de soartă. Aducînd acest omagiu memoriei sale, ştiu că onorez în acelaşi timp un cărturar, un profesor universitar şi un om cu inimă mare.

JEAN DELUMEAU,
Profesor la Collège de France

PREFAȚĂ
LA EDIȚIA FRANCEZĂ

În istoria României, domnia lui Ștefan cel Mare (1457–1504) marchează o epocă de glorie și de prosperitate: glorie militară atestată de victorii răsunătoare, cărora legenda le-a sporit și mai mult faima; prosperitate economică atestată de ridicarea a numeroase biserici – cel puțin treizeci[1] – datorită cărora a fost creată o arhitectură cu adevărat națională. Pe la mijlocul secolului al XV-lea, nu exista, ca să spunem astfel, o artă moldovenească[2]; la moartea lui Ștefan cel Mare, arta aceasta se vădește pe deplin constituită și dăduse la iveală cîteva capodopere. Așa că înțelegem de ce imaginația populară, uimită de atîtea minunății, a păstrat cu toată pioșenia amintirea marelui voievod și că numele său eclipsează, încetul cu încetul, numele celor mai iluștri eroi naționali, chiar și pe cel al lui Mihai Viteazul.

Majoritatea bisericilor ctitorite de Ștefan cel Mare se află în Moldova de Nord, și mai cu seamă în Bucovina. „Cincizeci de ani de istorie, cum foarte bine spune dl. Henry, sînt înscriși în străvechile lor pietre", ani de pietate și de glorie, de restriște și de speranțe, ani clocotind de o intensă viață națională. Căci, într-adevăr, în această Țară de Sus[3] s-a format nucleul inițial, s-a constituit centrul politic al Principatului; aici s-au pus bazele celor dintîi cetăți de scaun ale sale și tot aici au repurtat domnitorii săi cîteva din cele mai răsunătoare victorii; aici s-au păstrat cel mai bine monumentele pe care aceștia le-au ctitorit. Nicăieri nu se poate urmări în mai bune condiții ca în aceste frumoase și originale biserici nașterea și dezvoltarea artei moldovenești care, la sfîrșitul veacului al XV-lea, pare să fi atins apogeul, dar care, de-a lungul secolului al XVI-lea, sub domnia urmașilor lui Ștefan cel Mare, sub a fiului său Petru Rareș (1527–1539; 1541–1546) mai cu seamă, va continua să arunce o lumină aparte „ca și cum ar fi vrut să ne destăinuie, spune dl. Henry, că poporul moldav nu abdica și nu consimțea, oricît de vitrege ar fi fost împrejurările, să renunțe la idealul, personalitatea și nădejdile sale".

Sînt fermecătoare bisericile acestea din Moldova de Nord – Pătrăuți, Voroneț, Sfîntul Gheorghe din Hîrlău și Sfîntul Nicolae din Popăuți, Piatra-Neamț și Dorohoi, Biserica Albă de la Baia și biserica cea mare de la Neamț, care datează, toate, din timpul domniei lui Ștefan cel Mare, ca și cele din veacul al XVI-lea – Humor, Vatra-Moldoviței, Sfîntul Gheorghe din Botoșani, ca și multe altele, pînă la cea de la Sucevița care este

[1] În realitate ctitoriile domnești sigure sînt în număr de 23, pînă la cca 30 se cer socotite și ctitoriile boierești (Bălinești, Arbore etc.) sau nesigure – Cotnari, Ștefănești – (Vasile Drăguț – V. D.).

[2] Afirmația se întemeiază pe nivelul cunoștințelor de acum șase decenii. În prezent, ca rezultat al cercetărilor arheologice și de arhivă (a se vedea și postfața), știm că la mijlocul secolului al XV-lea exista o artă moldovenească (V. D.).

[3] De multe ori, ca și în acest caz, vorbindu-se despre Țara de Sus se înțelege numai Moldova de nord sau Bucovina, în realitate, așa cum rezultă din *Descriptio Moldaviae*, Țara de Sus cuprindea ținuturile înalte și de sub munte: Hotin, Dorohoi, Hîrlău, Cernăuți, Suceava, Neamț și Bacău – Dimitrie Cantemir, *Descriptio Moldaviae*, București, 1973, p. 79–83 (V. D.).

într-un fel însuși testamentul artei moldovenești. Sînt încîntătoare, prin originalitatea plină de pitoresc a arhitecturii lor, și mai fermecătoare chiar — în special cele din secolul al XVI-lea—prin decorația picturală care acoperă partea exterioară a zidurilor asemeni unui covor țesut în culori strălucitoare. Și sînt aici, așa cum pe bună dreptate a spus unul dintre cei mai competenți judecători, Strzygowski, „comori care nu se pot vedea nicăieri în altă parte"; și este ceva „ce nu poate oferi nici o altă țară din lume". Iar dacă adăugăm că aceste curioase și adesea remarcabile fresce și-au păstrat întreaga prospețime, că această suită de edificii religioase evocă toată istoria țării și a civilizației ei, se înțelege cu ușurință atracția pe care o exercită aceste monumente aproape unice și interesul pe care îl trezesc istoricului de artă, ca și istoricului propriu-zis.

În acești ultimi ani, cîteva lucrări importante, datorate în special unor autori români, au fost consacrate studiului edificiilor din Moldova. În două remarcabile și importante memorii, dl. Balș a examinat arhitectura lor; în două importante cărți, dl. Ștefănescu a studiat evoluția picturii religioase în Bucovina și în Moldova. Cu toate investigațiile acestea, de care n-am putea face abstracție, cu toată silința depusă de Comisiunea Monumentelor Istorice din România, rămînea un loc pentru un studiu de ansamblu. Și este exact studiul pe care îl face dl. Henry în frumoasa carte pe care am plăcerea s-o prezint aici cititorilor.

„Scopul lucrării noastre, spune autorul, nu este acela de-a examina în amănunt fiecare biserică. Ne vom opri mai mult asupra celor care ni se vor părea cele mai reprezentative. Vom încerca să reconstituim epoca în care au fost ridicate aceste monumente, să le reașezăm în ambianța lor și să extragem cîteva idei fundamentale asupra stilului arhitecturii și al decorației lor, într-un cuvînt să precizăm noțiunea de «stil moldovenesc» în timpul și în factorii săi esențiali". Scopul pe care și l-a propus, dl. Henry l-a realizat într-un mod strălucit, deopotrivă în calitate de istoric, reușind să reînvie cadrul istoric în care a luat naștere și s-a dezvoltat această artă moldovenească, cît și de istoric de artă, pe cît de experimentat, pe atît de bine informat; și astfel ne-a dăruit cu adevărat, așa cum indică subtitlul lucrării sale, „o contribuție la studiul civilizației moldovenești". Și s-a silit, așa cum spune undeva, să dea studiului său „cea mai imparțială rigoare științifică și grija constantă de-a nu omite nimic important". Am bucuria de-a declara că efortul d-lui Henry a fost încununat cu deplin succes și că îi datorăm o carte foarte interesantă, bine documentată, bine construită și de o incontestabilă valoare.

„Domnia lui Ștefan cel Mare a fost epoca arhitecturii". Astfel că atenția d-lui Henry s-a îndreptat, în prima parte a lucrării sale, asupra examenului privind arhitectura ctitoriilor acestui voievod. Printr-o analiză pe cît de minuțioasă, pe atît de delicată, el a studiat elementele care alcătuiesc tipul arhitectural al bisericii moldovenești, acest tip ce apare pe deplin constituit încă de la sfîrșitul veacului al XV-lea, dar a cărui dezvoltare o putem urmări de la primele construcții, destul de simple încă, ale lui Ștefan cel Mare, pînă la cel mai de seamă edificiu ridicat în timpul domniei sale, care însumează toate căutările anterioare, frumoasa și vasta biserică a mănăstirii Neamț (1497)[1]. Acesta este prototipul pe care par să-l fi imitat splendidele biserici din secolul al XVI-lea, a căror

[1] Nu biserica *Înălțării* de la mănăstirea Neamț a fost prototipul, așa cum multă vreme s-a crezut, ci biserica mănăstirii Putna, care prezenta un plan tot atît de complex și care beneficia și de calitatea sa de necropolă domnească (V. D.).

evoluție, urmărită și explicată cu atîta atenție de dl. Henry, atinge punctul final la sfîrșitul veacului, la Sucevița, „amintire tîrzie a epocii celei mari".

Ce influențe au contribuit la crearea acestei arhitecturi moldave, „bizantină ca fond, occidentală prin detalii, originală prin însuși amestecul acesta de elemente disparate, topite încetul cu încetul într-o formulă fixă"? Problemă controversată și dificilă, pe care dl. Henry și-a dat silința s-o rezolve. Plasată, din punct de vedere geografic, la răscrucea marilor drumuri ale Europei răsăritene, Moldova a suferit, prin forța lucrurilor, diferite influențe, adesea contradictorii, cea a Occidentului, prin intermediul Poloniei, Transilvaniei, și care se manifestă prin decorația sculptată, în desenul ușilor și al ferestrelor, și influența mai profundă a Orientului bizantin, transmisă de Serbia și de Bulgaria[1]*, și care se vădește atît în plan cît și în decorația policromă a fațadelor. Amestec din care a luat naștere un tip arhitectural, compozit și complex, căruia nu i se poate nega o reală originalitate și o incontestabilă personalitate.*

Secolul al XVI-lea a fost, în arta moldovenească, secolul picturii. Nu că n-ar fi rămas cîteva foarte frumoase fresce din secolul al XV-lea — pe care dl. Henry le-a analizat în mod succint —, dar secolul al XVI-lea ne-a păstrat decorații mai numeroase, mai complete, mai bine conservate, și a imaginat mai ales o nouă decorație, cu totul remarcabilă. Meșterii lui Ștefan cel Mare au folosit policromia materialelor ceramice— discuri și cărămizi smălțuite —, în conformitate cu tradiția bizantină, pentru a realiza decorația exterioară a edificiilor construite de ei. Secolul al XVI-lea a acoperit cu fresce toate suprafețele exterioare ale monumentelor lui. Voronețul, Humorul, Vatra-Moldoviței, Sucevița ne prezintă cele mai interesante exemple ale acestei formule noi, care este poate tot ceea ce oferă pictura moldovenească mai pitoresc și mai original, atît prin introducerea în această decorație a unor teme luate din folclor, cît și prin calitățile cu totul remarcabile ale culorii. Frescele acestea care, atît în interior, cît și în exterior, acoperă în întregime zidurile bisericii au fost excelent analizate de către dl. Henry în ceea ce privește programul, sursa de inspirație și evoluția care se orientează din ce în ce mai mult, și oarecum în detrimentul valorii morale, către pitoresc, către peisaj, către stilul narativ. Și aici, ca și în cazul arhitecturii, și în mod și mai delicat chiar, se pune problema influențelor pe care le-a suferit această pictură moldovenească în secolul al XVI-lea. Influențe foarte diferite, unde, pe lîngă tradiția bizantină, transmisă mai cu seamă de către Serbia — și e curios că aproape nimic nu pare să vină de la Athos —, intervine, în cîteva rînduri, acțiunea renașterii italiene. Ceea ce nu exclude originalitatea acestor fresce. „Aceste excelente modele, spune dl. Henry, pe care le punea la dispoziție bogatul fond al artei bizantine din secolul al XVI-lea, au fost redate de cîțiva artiști de prim ordin, al căror anonimat[2] *nu le poate nega incontestabilul talent. Nu numai vigoarea și siguranța desenului, dar chiar și emoția și transpunerea plastică a sentimentelor ating adesea un nivel artistic cu totul remar-*

[1] Charles Diehl omite faptul că legăturile Moldovei cu Bizanțul puteau fi și directe, pe mare, și că, în vremea lui Ștefan cel Mare, Bulgaria și Serbia încetaseră demult să mai existe ca state și ca centre de artă cu putere de iradiere. Așadar, în a doua jumătate a secolului al XV-lea, Moldova valorifică în primul rînd propriile sale tradiții în al căror bagaj cultural și artistic fuseseră acumulate, printr-o severă selecție, numeroase experiențe venite de aiurea, experiențe însușite și asimilate, care nu mai pot fi catalogate ca influențe (V. D.).

[2] Între timp au fost identificați numeroși meșteri, ca ieromonahul Gavril — autorul principal al picturilor de la Bălinești —, Dragoș Coman — pictorul de la Arbore —, Toma — pictorul de la Humor — și, poate, de la Moldovița și Baia, Stamatello Cotronas — pictorul de la Rîșca —, Ion și Sofronie — pictorii de la Sucevița (V. D.).

cabil. Canoanele cele mai cunoscute au fost reîmprospătate și însuflețite, deoarece zugravul le-a regîndit, le-a reprezentat nu numai cu siguranța meșteșugului, dar și cu inteligența și cu inima lui."

Mi-e teamă, cunoscînd destul de bine frescele moldovenești, că dă poate dovadă aici de oarecare exces de entuziasm sau de bunăvoință. Aceasta nu înseamnă însă, așa cum spune în mod foarte just dl. Henry, că „pictura moldovenească nu formează un ansamblu foarte deosebit, care merită un loc aparte în istoria artei bizantine". Și aceasta justifică pe deplin interesul pe care pictura moldovenească îl trezește în rîndurile istoricilor de artă.

Dl. Henry a petrecut mulți ani în România; așa că a avut un excelent prilej să studieze în mod nemijlocit monumentele care alcătuiesc subiectul lucrării sale. Și a depus, pentru a le cunoaște bine și pentru a le descrie la fel de bine, un considerabil efort personal, ale cărui mărturii sînt atît studiul monografic, cît și ilustrațiile care îl însoțesc, mare parte din planșe fiind reproducerea fotografiilor pe care le-a făcut el însuși. Din minuțiosul studiu al monumentelor a încercat să extragă „trăsăturile generale ale caracterului și evoluției artei clasice moldovenești". Fără îndoială — și dl. Henry spune lucrul acesta cu o infinită modestie — că în lucrarea sa există și lacune, ca și probleme care au rămas fără răspuns. Dar ceea ce trebuie spus, pe de altă parte, este că dl. Henry și-a urmărit investigațiile cu un neobosit zel, cu o inteligență experimentată și plină de curiozitate, cu dragoste și cu pasiune, rezultatul fiind această carte excelentă, care îi va interesa pe toți cei care o vor citi, și care aduce istoricilor de artă un mare și incontestabil serviciu.

CHARLES DIEHL

CUVÎNT ÎNAINTE

În clipa în care prezentăm publicului rezultatul mai multor ani de perseverente investigații, este cu neputință să nu încercăm o emoție cît se poate de firească despărțindu-ne de aceste pagini care ne evocă atîtea amintiri personale și de o lucrare ale cărei elemente le-am adunat unul cîte unul cu dragoste, dar de ale cărei lacune și imperfecții ne dăm seama mai mult decît oricine. Am vorbit oare cu destulă demnitate de aceste încîntătoare biserici moldave care ne-au dăruit cîteva din cele mai pure desfătări artistice? Am ascultat oare cu destulă atenție glasul acestor discrete și grave monumente, încărcate de istorie, unde fiecare piatră, fiecare frescă păstrează amintirea voievozilor care le-au ridicat sau înfrumusețat și a căror grațioasă ecloziune cîntă vitejia, pietatea, speranțele unei seminții puternice, sănătoase și bogat înzestrate? Putem cel puțin să depunem mărturie că ne-am străduit în mod sincer să conferim studiului nostru cea mai imparțială rigoare științifică și grija constantă de a nu omite nimic important; și dacă, în nenumărate pagini, am dat glas simpatiei noastre, am făcut-o deoarece avem convingerea că nu poți întreprinde o investigație profundă și justă fără a nu avea drept ghid simpatia. Și cum să nu încerci asemenea sentiment pentru martorii aceștia încîntători ai unui trecut glorios, evocînd mai puțin magnificența sau orgoliul cît fervoarea și autoritatea părintească a unor domnitori cărora le-am putea aplica frumoasele cuvinte prin care poetul sîrb îi aduce laude cneazului Lazăr de-a fi ridicat biserica Ravanița „pe cheltuiala vistieriei sale, fără să-l fi costat pe orfan o singură lacrimă"?

Despre lucrarea noastră și despre concluziile ei nu vom spune aici nimic; se cuvine să-i lăsăm sarcina de-a se apăra ea singură și, dacă poate, de-a informa și de-a convinge. Să ni se îngăduie doar cîteva cuvinte pentru a da explicațiile necesare asupra planului pe care l-am urmat.

A mai apărut un mic număr de excelente studii asupra arhitecturii moldave; pictura a fost mult mai neglijată; dar nici asupra uneia și nici asupra celeilalte nu a văzut pînă acum lumina tiparului vreun studiu sistematic de ansamblu[1]*. Așa încît, ni s-a părut util să rezumăm lucrurile deja cunoscute, la care să adăugăm propriile noastre observații, într-o istorie a începuturilor și a formării artei religioase moldovenești. Se impunea, ca urmare, ordinea cronologică, singura ce ne îngăduia să sesizăm dezvoltarea și evoluția acestei școli. Se va observa, pe de altă parte, că ne-am limitat cu toată rigoarea la arhitectură și la pictură, fără a apela în nici un fel la artele așa-zis minore sau somptuare. Dacă nu ne ocupăm de acestea din urmă, oricît de viu ar fi interesul pe care ni-l trezesc, am făcut-o pentru a nu încărca în mod inutil volumul acesta de ansamblu, pentru că aceste arte merită a fi descrise pentru ele însele și pentru că, dealtfel, lucrul acesta a fost făcut de către alții și într-o manieră cît se poate de satisfăcătoare. Iar faptul de-a te ajuta de acestea*

[1] În legătură cu problemele de ordin bibliografic, a se vedea postfața și notele la postfață (V. D.).

pentru a studia fresca, așa cum au încercat unii, este un procedeu al cărui caracter iluzoriu se vădește fără nici un fel de greutate; paralelismul indiscutabil dintre artele majore și cele minore nu merge pînă acolo încît să ne îngăduie a trage vreo concluzie, și nu iconografia uneia sau alteia dintre stofele brodate, sau a unei anume icoane, asupra cărora și-a pus pecetea fantezia atîtor surse posibile de inspirație, apropiate sau îndepărtate, ne va da dreptul să încercăm a reconstitui iconografia frescelor din epoca respectivă. Ca urmare, nu era de nici un folos să complicăm studiul nostru cu ipoteze neverificabile; ci trebuia să dăm cuvîntul înseși monumentelor — care, dealtfel, după cum vom vedea mai departe, au răspuns cu generozitate investigațiilor noastre — fără a încerca, avînd în vedere temeiurile atît de fragile de care dispunem, să regăsim stilul propriu al unui cutare sau cutare atelier problematic.

Repetăm, deci: în domeniul picturii, totul trebuia luat de la început; fiecare edificiu menționat a fost văzut de noi, iar în ambianța unora dintre ele am trăit săptămîni de-a rîndul. Aceste îndelungi investigații, și chiar și spiritul în care le-am efectuat, n-au fost posibile decît mulțumită concursului, sfaturilor și sprijinului a numeroase persoane cărora este de datoria noastră, pe cît de imperioasă pe atît de agreabilă, să le adresăm aici mulțumirile noastre cele mai călduroase. Dintre profesorii noștri cărora le sîntem în cea mai mare măsură îndatorați, îi vom menționa în primul rînd pe dl. Diehl, membru al Institutului, și pe dl. Millet, profesor la Collège de France, care au urmărit chiar de la început strădaniile noastre, încurajîndu-le cu simpatia lor și îngăduindu-le să profite de prețioasa lor experiență în domeniul bizantinologiei, și au oferit, în sfîrșit, acestei lucrări ospitalitatea Colecției pe care au inițiat-o; și pe dl. Focillon, profesor la Sorbonna, care, mai mult decît oricine, ne-a deschis ochii spiritului către lumea culorii. Dintre savanții și specialiștii din alte țări care ne-au ajutat cu informațiile și cu prietenia lor, recunoștința noastră se îndreaptă mai întîi către dl. Iorga, rectorul Universității din București; către dl. Drăghiceanu, secretarul Comisiunii Monumentelor Istorice din România; către regretatul Oreste Luția, profesor la Universitatea din Cernăuți; către dl. Tafrali, dl. Gheorghe Brătianu, profesori la Universitatea din Iași; dl. Puig i Cadafalch, profesor la Universitatea din Barcelona; către dl. Filov, profesor la Universitatea din Sofia. Și ne este plăcut să aducem aici mulțumirile noastre numeroșilor prieteni români care ne-au pus la dispoziție informații personale și practice, uneori de primă importanță, ca doamna Șandru, directoarea Liceului ortodox de fete din Cernăuți; domnișoara A. de Tarnowiecki, profesoară la Liceul nr. 2 de fete din Cernăuți; domnișoara Balmoș, asistentă la Universitatea din același oraș; sau care ne-au întovărășit în călătoriile noastre, ca dl. Grecu, profesor la Universitatea din Cernăuți; dl. inginer de Rezori, de la Comisiunea Monumentelor Istorice; căpitanul și doamna Mironescu, de la Piatra-Neamț; prelații care ne-au găzduit și sfătuit, ca S.S.L.L. Nectarie, mitropolitul Bucovinei, și S.S.L.L. Pimen, mitropolitul Moldovei; arhimandriții Volcinschi, egumenul de la Putna, și Popescul, egumenul de la Sucevița, care au răspuns nenumăratelor noastre vizite prin cea mai generoasă și mai emoționantă ospitalitate; preoții de la Voroneț, de la Vatra-Moldoviței și de la Rădăuți, pentru a nu-i pomeni decît pe cei pe care i-am văzut cel mai adesea; și prefecții de Cernăuți, Suceava, Siret și Gura-Humorului, primarii de la Cernăuți și Gura-Humorului, care ne-au înlesnit excursiile cu o bunăvoință plină de prietenie; dintre aceștia trebuie să-l menționăm cel puțin pe domnul Cojocariu, prefectul Sucevei, care a dat dovadă nu numai de cea mai aleasă curtoazie, dar și de o adevărată amiciție, găzduindu-ne și călăuzindu-ne ori de cîte ori cercetările noastre ne purtau în raza departamentului său. Nu ne este cu putință, și regretăm aceasta din toată inima, să amintim numele tuturor celor care ne-au dat cele mai

mișcătoare și mai afectuoase dovezi despre ceea ce înseamnă bine cunoscuta ospitalitate românească.

Nu-i putem numi nici pe toți prietenii sîrbi care ne-au ajutat — și cu cîtă delicatețe și prietenie — să vizităm frumoasa lor țară și lăcașurile ei cele mai renumite. Ținem totuși să le mulțumim personal domnilor Vulić, profesor la Universitatea din Belgrad; Petković, directorul Muzeului național; Granić, profesor la Universitatea din Skoplje; Maizner, directorul Liceului din Čuprija, și întregului corp profesoral de la Liceul din Kruševac, care s-a pus la dispoziția noastră în ziua în care ne-am dus să vizităm mănăstirea Lazarića; monseniorului Ohridei, Mitropolitului Vladimirović; ca și prefecților de Skoplje și Ohrida, care ne-au înlesnit o călătorie de neuitat în acest venerabil și splendid ținut macedonean.

În Bulgaria, în sfîrșit, am rămas adînc îndatorați tuturor celor care ne-au pus, cu generozitate, la dispoziție, timpul și autoritatea pentru a ne facilita cercetarea comorilor artistice din frumoasa lor țară: îi vom numi în mod special pe domnul Filov, pe domnișoara Vera Ivanova, pe domnul prefect de Plovdiv, pe domnii Moskov, directorul Bibliotecii din Trnovo, Molov, conservatorul Muzeului din Sumen etc. etc.

Iar persoanele, prea numeroase, ale căror nume lipsesc aici, să fie încredințate că nu le-am dat uitării și că le asociem pe toate în plina noastră de recunoștință aducere aminte.

Există apoi numeroase instituții cărora dorim să le exprimăm sincera noastră gratitudine: Academia Română care, datorită numeroaselor donații făcute Institutului Francez de Înalte Studii din România, ne-a ușurat în mare măsură munca de documentare; Comisiunii Monumentelor Istorice din România, care ne-a ajutat cu indicațiile, informațiile, colecțiile sale, generos puse la dispoziția noastră, și cu o subvenție; apoi Casa Școalelor din București, Ministerul Afacerilor Străine din Paris și La Caisse des Recherches Scientifiques, prin ale cărei subscripții s-a putut tipări această lucrare.

Ni se va îngădui, în sfîrșit, să aducem aici afectuoasele noastre mulțumiri credincioasei tovarășe a strădiunțelor noastre, doamna Hélène Henry care, în pofida oboselii și a ocupațiilor sale, a luat parte activă la investigațiile noastre și ne-a fost de un mare ajutor în ceea ce privește partea materială a elaborării și tipăririi acestei cărți.

În egală măsură mulțumim și firmei Leroux pentru rîvna depusă în vederea editării acestor două volume și pentru faptul de-a nu se fi dat în lături de la nimic pentru a le asigura o prezentare dintre cele mai satisfăcătoare.

PAUL HENRY
Paris, iunie 1930.

INTRODUCERE

Pitoreasca regiune cunoscută sub numele de Bucovina, care se întinde de la Suceava la Snyatin şi Zaleszczyki şi de la Siret la Ceremuş, nu are propriu-zis vorbind o individualitate geografică pregnantă. Calea ferată care leagă Bucureştiul de Lwów străbate, după ce a părăsit cîmpia valahă la Focşani, în toată lungimea ei, un ţinut agricol al cărui relief, la început lipsit de însemnătate, devine din ce în ce mai pronunţat, dar fără să-şi schimbe în mod categoric caracterul. După Burdujeni, vechea gară de frontieră, solul devine tot mai accidentat, ca şi la cealaltă extremitate a vechii Românii, în Oltenia, iar pădurea tinde să ia din ce în ce mai mult locul culturilor. Tranziţia însă este imperceptibilă; de la Focşani la frontiera poloneză, terenul prezintă toate caracteristicile Moldovei: o regiune de blînde coline înălţîndu-se în mod progresiv de la răsărit la apus, din cîmpia moldovenească pînă în regiunea muntoasă alcătuită din culmi împădurite ce evocă Vosgii, dincolo de care se întinde Transilvania. Denumirea de Ţara de Sus pe care românii o dau deseori şi Bucovinei, i se potriveşte de minune acestei provincii, căreia doar istoria i-a putut da o fizionomie puţin diferită de restul Moldovei.

Într-adevăr, în momentul de faţă, oraşele sînt germane sau evreieşti, o parte din cîmpie este ruteană, dar o altă parte, importantă, din aceeaşi cîmpie şi aproape întreaga regiune montană sînt pur româneşti. Şi trebuie să menţionăm că acest caracter româno-germano-rutean este de origine destul de recentă. Şi nu-i de mirare că un secol şi jumătate de dominaţie austriacă a germanizat oraşele unui ţinut a cărui populaţie se ocupă în general cu agricultura, ca şi cea a întregii Românii; elementul rutean a fost favorizat în mod sistematic de administraţia imperială şi regală care nădăjduia să contracareze în felul acesta revendicările iredentismului românesc; iar cît priveşte elementele slave din regiunea muntoasă, dispersate, deşi importante, acestea provin din afară; unii, cunoscuţi sub numele de huţuli, au venit fără îndoială din Galiţia, începînd din secolul al XVII-lea[1]; alţii, lipovenii (Lippowaner, în germană), sînt rascolnici refugiaţi în Bucovina sub Iosif al II-lea[2]. În momentul anexării, dimpotrivă, Enzenberg, primul guvernator militar austriac, considera fără ezitare, în rapoartele sale, că „moldovenii" sînt singura populaţie autohtonă a provinciei[3]. Şi este cu atît mai uşor de admis acest punct de vedere cu cît provincia în discuţie este leagănul istoric al Moldovei.

Cînd, imediat după semnarea tratatului de la Kuciuk-Kainargi (1774), Austria sileşte Turcia să-i cedeze, în 1775, ca preţ al mediaţiei, partea de nord a Moldovei, care pînă atunci nu avea un nume special, aceasta dă întregului teritoriu proaspăt anexat numele slav pe care

---

[1] Cf. I. Nistor, *Der Nationale Kampf in der Bukowina*, pp. 42—62 (Paul Henry — P. H.).

[2] Cf. Kaindl, *Lippowaner Kolonien in der Bukowina*, Cernăuţi, 1896. Numele lor e o transpunere a denumirii ruseşti Filippowcy, care vine de la numele fondatorului sectei respective, Filip Pustowiat (P. H.).

[3] 80% din întreaga populaţie în 1774, după Nistor, *op. cit.*, p. 94 (P. H.).

îl purta vasta pădure a Cosminului, „Bukowina"[1]*, „ţara fagilor", pe care românii îl denumeau printr-un cuvînt apropiat şi expresiv, „Arboroasa"; şi cu toate că în momentul de faţă defrişările au răpit mult din pădurea primară, numele se potriveşte şi acum acestui ţinut de culmi împădurite, cu o populaţie puţin densă, cu privelişti pitoreşti şi uneori sălbatice, aşa cum e Ţara de Sus. Bucovina este o regiune muntoasă; şi nu am avea cum să exagerăm importanţa pe care o are muntele în ţinuturile româneşti. „Muntele, a spus în mod foarte just dl. Iorga, e atît de familiar românului încît nici nu are un nume distinctiv... Abia în cărţile de şcoală învaţă tinerii români numele Carpaţilor; pentru oamenii din popor aceştia sînt pur şi simplu* Muntele"[2]. *Deoarece românul este fiul muntelui. Care a însemnat pentru el, în primul rînd, locul de refugiu: populaţia romană sau romanizată de pe malul stîng al Dunării, sau cel puţin o parte considerabilă din aceasta, şi-a găsit salvarea în Carpaţii româneşti atunci cînd retragerea lui Aurelian a lăsat-o pradă nenumăratelor năvăliri de la răsărit; mai tîrziu, Munţii Pindului şi ai Macedoniei au primit şi ei o populaţie care, şi astăzi încă, vorbeşte un dialect al limbii române. Muntele a fost şi refugiul tuturor celor învinşi în veşnicele lupte politice care au bîntuit Principatele în veacurile XV şi XVI, şi mai cu seamă Ţara Românească; un refugiu de unde pîndeau prilejul unei revanşe care nu deseori se lăsa aşteptată, şi datorită schimbărilor necurmate care decurgeau din această stare de lucruri, Transilvania lua tot timpul parte la viaţa celorlalte două Ţări române. Şi cum să ne mire atunci faptul că un asemnea rol secular pe care l-a jucat muntele a avut drept urmare păstrarea, pretutindeni, a neamului şi a civilizaţiei sale specifice? Dar acesta a însemnat şi mai mult chiar. Apărare naturală, prielnică înfiripării unor aşezări umane care s-au transformat în veritabile formaţiuni politice şi care te duc uneori cu gîndul la vechile cantoane elveţiene, muntele a putut fi leagănul unor state, chiar al unor state mari ce includeau întreaga cîmpie: căci muntele a favorizat o primă încercare de Stat în Oltenia, care a dăinuit pînă către anul 1300; şi tot din inima lui au venit în veacul al XIII-lea întemeietorii Ţării Româneşti (care poartă şi numele semnificativ de* Muntenia) *şi cei ai Moldovei, în cel de al XIV-lea; şi tot muntele a adăpostit un al treilea Stat românesc, principat dacă nu independent, cel puţin timp îndelungat aproape autonom în cadrul regatului Ungariei şi pe deplin organizat, deşi în general mai puţin cunoscut decît celelalte două state, ce-au devenit în scurtă vreme celebre; şi tot muntele, cu pădurea-i de nepătruns, a fost cel care, mult după ce domnitorii moldoveni şi-au extins autoritatea pînă la mare, a continuat să le ocrotească teritoriul împotriva invadatorilor unguri sau polonezi.*

Ne dăm aşadar seama de importanţa capitală pe care o reprezintă Ţara de Sus în istoria principatului moldav. Aici s-a format nucleul iniţial al Statului, şi tot ea i-a dăruit primele cetăţi de scaun, Baia, Siret, Suceava; şi tot aici şi-au manifestat puterea primii mari voievozi, au repurtat cîteva din victoriile lor răsunătoare care le-au asigurat independenţa (Şipinţ, către 1395; Dumbrava Roşie, 1497) şi au găsit o linie de apărare, folosită deja de populaţiile pre-române, atît de firească încît a fost repusă la loc de cinste de către Statul major austriac în timpul războiului mondial. Muntele a avut prea puţin de suferit din pricina necurmatelor războaie care au pustiit regiunea de şes în tot timpul evului mediu, şi a vegheat cu fidelitate asupra comorilor care i se încredinţaseră. Călătorul, care merge, de pildă, pe drumul ce străbate vasta cîmpie a Rădăuţilor şi duce către misterioasa vale în care se ascunde mănăstirea

---

[1] D. Cantemir citează deja numele acesta ca fiind cel dat Codrului Cosminului încă din timpul lui Ştefan cel Mare de către polonezi: cf. *Descriptio Moldaviae*, 1716, I, 6, ed. Academiei, Bucureşti, 1872, p. 29 (P. H.).

[2] Iorga, *Histoire des Roumains et de leur civilisation*. ed. a II-a, Bucureşti, 1922, p. 9 (P. H.).

Sucevița, are impresia că muntele care se ridică în fața lui precum Vosgii deasupra cîmpiei alsaciene, și ale cărui depresiuni devin invizibile de la mică distanță, și-a păstrat cu strășnicie secretul și a ridicat o baricadă în urma pașilor celor ce i-au cerut adăpost, întocmai ca stînca ce s-a despicat pentru a o primi pe sfînta Odile fugărită și care s-a închis la loc dinaintea urmăritorilor. Muntele a salvat astfel de la nimicire monumente care sînt cu atît mai prețioase pentru noi cu cît sînt aproape unicii martori ai propriei lor epoci. Situate dincolo de această clasică rută a comerțului și a invaziilor care este cîmpia moldavă, bisericile bucovinene au fost ferite de urgiile nimicitoare ale războaielor, ca și de restaurările intempestive. Ele se numără printre cele mai frumoase și mai originale din întreaga Moldovă; și sînt aproape singurele lăcașuri care și-au păstrat frumoasele lor picturi exterioare, care nu numai că au supraviețuit, dar și-au menținut pînă astăzi întreaga prospețime, și dacă ne gîndim că cea mai mare parte dintre bisericile respective (mai cu seamă cele mănăstirești) sînt ctitorii voievodale sau au fost întemeiate de apropiații slujitori ai tronului și trebuie, drept consecință, să oglindească propășirea artistică din vremea lor, cu atît mai mult cu cît domnitorii înșiși și-au așezat capitala tot pe meleagurile acestea, unde a rămas pînă în 1564, se va înțelege că seria de edificii religioase care-și are începutul în secolul al XIII-lea și ajunge pînă în al XVII-lea, evocă însăși istoria țării și a civilizației ei. Atunci cînd capitala este mutată la Iași, Statul moldav a depășit clipa apogeului său. Și are în urmă-i un întreg trecut de glorie, iar arta moldovenească și-a găsit și ea formula definitivă. Văile Moldovei de Nord au fost astfel de față la evoluția politică și artistică a țării; și de la venerabila biserică de lemn de la Putna sau de la vechea biserică de zid de la Rădăuți, pînă la acele adevărate giuvaeruri care sînt Voronețul și Sucevița, putem urmări nașterea și dezvoltarea unei arte de o incontestabilă originalitate. Bisericile din Iași care o continuă vădesc un stil mai puțin pur: strălucitorul lăcaș care e Trei Ierarhi trădează numeroase influențe străine altoite pe trăsăturile fundamentale ale artei moldave.

Această artă, care a fost capabilă să producă opere atît de remarcabile, unde pe o tradiție pur bizantină s-au grefat unele elemente occidentale și unde i s-a făcut un loc mai mare originalității decît chiar în Țara Românească, a fost ignorată multă vreme în Occident, unde nu a văzut încă lumina tiparului nici un studiu cît de cît aprofundat. În Franța, dl. Diehl a trasat în clasicul său Manual, cu precizia-i obișnuită, liniile esențiale ale artei moldo-valahe[1], fără a mai pune la socoteală o conferință ținută în 1918 la Union Française[2], în care a făcut un foarte însuflețit tablou de ansamblu al artei românești, oferind o seamă de amănunte sugestive. Dl. Benoit, în utila colecție a Manualelor de istorie a artei, a consacrat un capitol artei moldo-valahe, menționînd data principalelor monumente și indicînd caracteristicile generale ale acestei arte[3]. În sfîrșit, învățatul profesor de la București, dl. Iorga, a editat pentru marele public o frumoasă lucrare, prevăzută cu o serie de splendide fotografii, care îi îngăduie cititorului să-și facă o idee exactă despre caracteristicile artei românești începînd de la origini, iar în ultima parte a acestei lucrări, opera d-lui inginer Balș, se studiază în mod deosebit arta religioasă moldovenească[4]; iar în anul

---

[1] Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, ed. a II-a, Picard, 1926, II, pp. 831–836 (P. H.).

[2] *La Roumanie*, Union Française, 1918, pp. 61-207 (P. H.).

[3] Benoit, *L'Architecture (Orient médiéval et moderne)*, pp. 277–282 (P. H.).

[4] Iorga și Balș, *L'Art Roumain*, Boccard, 1922 (P. H.).

următor, dl. Iorga a completat această primă vedere de ansamblu cu un volum consacrat artei pouplare[1].

Românii, cum era și firesc, au studiat cu destulă asiduitate arta lor religioasă, dar, în afară de lucrările de ansamblu ale d-lui Iorga, citate mai sus, de Manualul de istorie a artei al d-lui Tafrali, care face în cîteva pagini un rezumat foarte precis privind arta religioasă românească[2], *și de o serie de articole semnate de dl.* Tzigara-Samurcaș, *reunite, sub numele de* Arta în România, *într-un prim volum (1909), în cuprinsul căruia autorul îl anunța pe al doilea, care nu a mai apărut, n-au dat la iveală decît niște monografii, unele dintre ele extrem de interesante dealtfel*[3]. *Lista celor mai importante se află inclusă în bibliografia noastră. O singură operă de oarecare anvergură și oarecare precizie privind detaliile a văzut de curînd lumina tiparului: studiul d-lui Ștefănescu despre frescele din Moldova*[4], *care, pe lîngă anume investigații foarte interesante asupra tehnicii, nu este lipsită de lacune și nici de erori destul de serioase privind descrierea monumentelor și aprecierea stilului acestora.*

Lucrările precedente nu reprezintă totuși decît opera cîtorva specialiști; marea masă a publicului și chiar unii oameni de știință păreau să ignore valoarea acestor comori artistice. În 1908, chiar Comisiunea Monumentelor Istorice, începînd publicarea Buletinului său periodic, se plîngea amarnic de infimul interes pe care îl stîrneau asemenea tipărituri în masa cititorilor și chiar în sînul autorităților[5]. *Multe biserici se află într-o stare deplorabilă. E drept că unele restaurări au fost efectuate de o manieră atît de inabilă încît trebuie, poate, să ne felicităm că intervenția omului nu s-a adăugat și mai des degradărilor provocate de timp. Menționăm că însăși Comisiunea Monumentelor Istorice a crezut că este de datoria ei să restaureze uneori picturile din bisericile aflate în sarcina ei, concepție care, deși continuă o veche tradiție a bisericilor răsăritene, nu înseamnă că nu este mai puțin străină de obiceiurile noastre. Oricum, abia în momentul acesta se poate constata o schimbare în atitudinea generală față de monumente. Acesta este motivul pentru care studiile cu adevărat științifice sînt atît de puțin numeroase. Se cuvine dealtfel să cităm, pe lîngă operele menționale mai sus, admirabilele publicații ilustrate care poartă cititorul prin toate provinciile românești, cum ar fi* Monumentele din România, *o serie de monografii editate de „Arta Românească"*, Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, *și o suită de albume de fotografii precedate de o introducere, operă, și aceasta, datorată Comisiunii Monumentelor Istorice, din care nu a apărut decît un singur volum*[6], *tipărirea celorlalte fiind întreruptă din pricina războiului.*

Deoarece Bucovina a aparținut monarhiei habsburgice din 1775 pînă în 1918, este firesc ca cei care au studiat mai cu deosebire arta românească din regiunea aceasta să fie cîțiva savanți austrieci. Pe lîngă un oarecare număr de monografii pe care le-am inclus în bibliografie, trebuie să cităm seria de lucrări pe care Wickenhäuser *le-a consacrat, între 1860 și 1890, bisericilor bucovinene și care, în pofida unui anumit număr de erori, reprezintă un*

[1] Iorga, *L'Art populaire roumain*, Craiova, 1924 (P. H.).

[2] O. Tafrali, *Istoria Artelor*, II, pp. 306—329 (P. H.).

[3] Pare curios că P. Henry trece cu ușurință peste lucrările lui G. Balș (*Bisericile lui Ștefan cel Mare*; *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul al XVI-lea*), lucrări pe care le citează elogios către sfîrșitul volumului său, dar pe care, probabil, nu le-a folosit îndeajuns (V. D.).

[4] I. Ștefănescu, *L'Évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIXe siècle*, Geuthner, 1928 (P. H.).

[5] *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, I (1908) (P. H.).

[6] Stelian Petrescu, *Odoarele Mănăstirilor Neamț și Secu*, Socec, 1911 (P. H.).

travaliu considerabil[1], *ca și culegerea de inscripții a lui* Kozak[2]. *Polonezul* Podlacha *a dedicat frescelor din Bucovina două articole în „Zeitschrift für Christliche Kunst" (Düsseldorf, 1910–1911) și, în limba poloneză, un remarcabil studiu asupra trăsăturilor caracteristice ale picturii murale din regiune*[3]. *Dar mai cu seamă doi oameni au depus un mare efort pentru a aduce la cunoștința compatrioților lor principiile acestei arte care a înflorit pe un teritoriu ce aparținea pe atunci Austriei și pe care aceasta o ignora aproape cu totul. Primul dintre aceștia este arhitectul* K. Romstorfer *care a fost însărcinat de guvernul imperial austriac cu restaurarea majorității bisericilor românești din Bucovina, pe care le vedem astăzi refăcute. Tot așa după cum, puțin mai înainte, Josef Hlávka, însărcinat să construiască în stil bizantin monumentala reședință episcopală de la Cernăuți, începuse prin a studia formele tipice ale mănăstirilor bucovinene, ale căror trăsături caracteristice le enunță în lucrarea sa* Die gr. or. Kirchenbauten in der Bukowina[4], *dar concluziilor la care ajunge el le rămîne dealtfel destul de puțin fidel. Romstorfer, la rîndu-i, a ținut să-și facă o idee limpede despre arta moldovenească. Astfel că a reușit să obțină, în 1887, de la Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, o misiune în România, în scopul de-a putea face o comparație între monumentele aflate de o parte și de alta a frontierei; și va urmări filiația acestei arte pînă la Constantinopol pe de o parte, iar pe de alta pînă în Rusia meridională. Între 1890 și 1896 publică o serie de studii asupra arhitecturii moldovenești*[5] *și-și rezumă lucrările în opera sa de ansamblu,* Die moldauisch-byzantinische Baukunst, *care este, în același timp, un studiu detaliat privind formele și un fel de istorie a arhitecturii moldovenești, și care poate fi consultat cu deosebit folos. Și în numele principiilor pe care crezuse că le-a putut desprinde a condus el lucrările de refacere a bisericilor care i-au fost încredințate. Dar, dacă aceste restaurări par, din punct de vedere arheologic, ireproșabile, cel puțin în liniile lor mari, artistul nu este mulțumit întotdeauna de înfățișarea lor prea nouă, prea strălucitoare, prea desăvîrșită, ce răpește bisericilor farmecul vechimii lor și pare să fi alungat duhul acestor bătrîne ziduri. Romstorfer (care, bineînțeles, n-ar duce lipsă de argumente pentru a-și justifica opera, s-ar apăra poate cu mai puțină ușurință pe terenul gustului) pare să fi căzut în aceeași greșeală ca și Leconte de Nouy, care, solicitat de regele Carol I să restaureze îndeosebi biserica* Trei Ierarhi *din Iași și biserica episcopală de la Curtea de Argeș, ne-a lăsat strălucitoarele edificii pe care le vedem astăzi, dar de unde orice semn de viață și orice emoție au dispărut odată cu ultimele urme ale degradării aduse de timp și ale stîngăciei vechilor artiști.*

Celălalt proteguitor austriac al bisericilor din Bucovina este savantul bizantinolog și orientalist Strzygowski *care, din ziua cînd a luat cunoștință de ele, nu a contenit să lupte pentru a-i face pe compatrioții lui să-i împărtășească entuziasmul și pentru a trezi interesul autorităților. Și-a alcătuit o splendidă documentație fotografică, dar aceasta, din nenorocire, a fost distrusă în timpul unui incendiu. Dar nu numai prin intermediul lucrărilor sale științifice își ducea Strzygowski campania, ci și prin cel al ziarelor. Așa că dintr-un foileton al ziarului* Die Zeit *din 13 august 1913*[6], *scris tocmai la Gura-Humoru-*

---

[1] A se vedea bibliografia (P. H.).

[2] Kozak, *Die Inschriften aus der Bukowina*, Viena, 1903 (P. H.).

[3] Podlacha, *Malowidla science w Cerkwiach Bukowiny*, Lwów, 1912[7], (P. H.).

[4] *Oester. Revue*, 1866 (P. H.).

[5] A se vedea bibliografia (P. H.).

[6] Articol tradus în românește de G. Murnu și publicat sub titlul *Comori de artă în Bucovina*, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", VI, 1913, pp. 128–131 (V. D.).

[7] Lucrare care urmează să fie publicată în traducere românească la Editura Meridiane (V. D.).

lui, în apropierea a trei din cele mai frumoase biserici, extragem aceste cîteva pasaje deosebit de semnificative, și care vor constitui cea mai bună justificare a lucrării pe care am întreprins-o aici. După ce a arătat ce este Bucovina, adaugă: „De ce va fi veșnic atras către aceste văi izolate specialistul în artă veche, chiar cel mai bine informat prin lungi călătorii? De comorile artistice pe care nu le poate vedea nicăieri în altă parte. În primul rînd de aceste ciudate biserici al căror aspect exterior și miile lor de culori se pot cel mai bine compara cu fațadele bisericii San Marco din Veneția[1]*, sau cu catedrala din Orvieto. Evident, în Bucovina sculptura nu ocupă un loc corespunzător: se poate considera că este interzisă din punct de vedere ritual. Singură pictura învăluie fațadele bisericilor de la Sucevița, Voroneț, Humor, Vatra-Moldoviței etc. într-o scînteietoare rețea alcătuită din minunatele șiruri de figuri create de teologia ortodoxă, și a căror diversitate de nuanțe face, de la distanță, impresia unui covor oriental. Iată ceea ce nu ne oferă nici o altă țară din lume. Și această bogăție de culori fascinează și mai mult ochiul, uimit deja, atunci cînd, în interiorul bisericii, acesta vede adăugîndu-se strălucirea aurului al cărui efect, dozat cu multă știință, își capătă întreaga-i valoare, dacă de afară se furișează cîteva raze de soare.*

Cine vrea să-și dea acum osteneala să privească mai îndeaproape ciclurile acestea de picturi pe care nu le putem compara, repetăm, decît cu mozaicurile de la San Marco sau — luînd în considerație numai interiorul — cu bisericile de la Muntele Athos, va recunoaște din prima clipă eroarea în care se aflase pînă acum investigația științifică socotind frescele respective drept niște simple derivate ale artei athonite...“ Strzygowski crede chiar că Moldova ar fi influențat mai curînd Athosul, afirmație asupra căreia este destul de greu să ne pronunțăm[2]*. Și spune, în continuare, că ar fi deosebit de interesant să se organizeze muzee în incinta mănăstirilor și să se întemeieze, poate, un muzeu central cuprinzînd magnificele comori ale mănăstirilor a căror importanță constă nu numai în bogăția lor, dar și în valoarea lor istorică. „Dacă s-ar strînge aceste comori artistice la reședința arhiepiscopală din Cernăuți, așa cum s-a vorbit la un moment dat, s-ar constitui astfel un muzeu de artă orientală din secolele XVI și XVII cum nici nu se poate imagina mai bogat“*[3]*. Revenind în plin război, în 1916, asupra unui subiect atît de îndrăgit, Strzygowski consacra Bucovinei în frumoasa-i carte, din păcate epuizată,* Die bildende Kunst des Ostens, *cîteva pagini pline de entuziasm, în care elogiază mai ales acea pictură ce conține un mare număr de personaje și care, în ceea ce privește cantitatea, nu este cu nimic mai prejos, spune el, de sculpturile catedralelor gotice. Fără îndoială că nu e ultima lucrare în care ne va vorbi de un ținut care i-a dăruit atîtea bucurii.*

Bineînțeles că, de-acum înainte, sarcina de-a studia sistematic și în mod amănunțit, aceste monumente și de a rezolva problemele pe care le ridică ele, revine învățaților români. Comisiunea Monumentelor Istorice a reluat seria publicațiilor sale, iar cercetătorii și-au reînceput lucrul cu un nou elan. Regretatul Dimitrie Dan, *membru al Consistoriului din Cernăuți, care, pe lîngă numeroase lucrări privind unele detalii, a publicat un cuprinzător studiu*

[1] Similitudine nu deosebit de izbitoare (P. H.).

[2] În legătură cu masivul sprijin material, cultural și artistic dat de țările române așezămintelor de la Athos, a se vedea Teodor Bodogae, *Ajutoarele românești la mănăstirile de la sfîntul munte Athos*, Sibiu, 1940. Dealtfel Porfirie Uspenski s-a pronunțat fără echivoc: „Nici un alt popor pravoslavnic nu a făcut atîta bine pentru Athos, cît au făcut românii“ *(Istorija Afona*, III, Kiev, 1877, p. 33) (V. D.).

[3] O dorință care a început să se realizeze. La arhiepiscopia din Cernăuți există un embrion de muzeu bucovinean, foarte îndepărtat încă de visul lui Strzygowski, dar la mai multe mănăstiri (Putna, Dragomirna, Sucevița...) s-au constituit de curînd mici muzee pentru a adăposti comorile artistice și manuscrisele, expuse în prea mare măsură intemperiilor în interiorul bisericii sau în vreo încăpere mai mult sau mai puțin umedă a mănăstirii (P. H.).

asupra Putnei (1905), a mai dat la iveală și un volum în care vorbește despre Sucevița (1923). Dl. Tafrali, care în afara capitolului menționat mai sus din Istoria artelor, *a publicat numeroase articole despre arta românească și a alcătuit o frumoasă colecție de clișee, își propune să scrie o lucrare de ansamblu; el a ținut, între timp, la 1 februarie 1924, o interesantă comunicare la Academia de Inscripții asupra frescelor din Bucovina, iar în anul următor a publicat un bogat album privind tezaurul de la Putna*[1].

Lucrarea pe care o prezentăm astăzi nu urmărește să examineze în amănunt fiecare biserică, ceea ce ar prilejui repetări și lungimi inutile. Ne vom opri cu precădere asupra celor care ni se vor părea mai reprezentative, mulțumindu-ne să semnalăm analogiile și deosebirile dintre acestea și alte lăcașuri, în scopul de-a înfățișa o vedere de ansamblu pe cît mai completă cu putință asupra monumentelor religioase din nordul Moldovei; vom încerca să reconstituim epoca în care au fost ridicate, să le reașezăm în cadrul lor firesc și să extragem în același timp cîteva idei fundamentale privind stilul arhitecturii și al ornamentației lor, să precizăm, într-un cuvînt, noțiunea de „stil moldovenesc" în timp și în funcție de factorii săi esențiali.

Un prim fapt se impune cercetătorului: absența totală a monumentelor ridicate înainte de secolul al XIV-lea. Explicația vine de la sine: Principatul nu exista înainte de acea dată. Dar iată un fapt și mai ciudat. Cea mai veche biserică, cea de la Rădăuți, atît de venerabilă încît poporul socoate că este contemporană cu întemeierea Statului moldav, atribuind-o mai mult sau mai puțin legendarului Dragoș, cu toate că de fapt nu poate fi anterioară secolului al XV-lea[2]*, această biserică este o micuță capodoperă. Intrați în ea pe înserat, cînd începe s-o învăluie întunericul și cînd ochiul nu mai este abătut, datorită detaliilor, de la armonia generală a lăcașului. Nimburile sfinților strălucesc încă, în mod nedeslușit, în șiruri neclintite, de-a lungul pereților; cele două uși prin care veți intra rînd pe rînd vă vor introduce, succesiv, în trei încăperi din ce în ce mai întunecoase, pînă veți ajunge în fața siluetei negre a tîmplei care ascunde privirilor sfînta sfintelor. Avem de-a face, ni se va spune, cu partiul specific tuturor bisericilor ortodoxe. Sigur că da, numai că aici ne aflăm în cea mai veche biserică a țării, a cărei construcție este doar cu două generații mai îndepărtată de însăși întemeierea Statului: și sînt puține biserici, în Moldova, a căror ambianță să degaje un aer de mai mare reculegere, de mai adîncă pioșenie, ca acest sanctuar. Examinați-o apoi în plină zi și admirați grija cu care a construit-o zidarul, cu care a decorat-o zugravul (făcînd abstracție de barbaria restaurării din 1882). O asemenea biserică nu marchează un început. Ea vădește o abilitate mult prea mare și un simț mult prea profund al efectului religios din partea celui care a conceput-o, pentru a putea vedea aici ceva care să evoce cît de cît arta primitivă. Să fie oare opera unui străin? Tot ce se poate. Numai că biserica aceasta nu este nici ungurească, nici poloneză, nici bizantină. Amalgamul de influențe pe care ni-l oferă lasă impresia că aici au lucrat meșteri provenind din diferite națiuni: frescele bizantine (vorbesc de cele din naos, celelalte au fost, din nenorocire, acoperite cu un strat de tencuială, sau, ceea ce este mai rău, restaurate) stau alături de ferestrele gotice și de ușile de tip rinascimental, edificiul avînd, în interior, planul unei bazilici, iar în exterior înfățișarea unei simple case de țară. Și nu ești oare îndemnat să vezi aici însăși imaginea acestui neam moldav asupra căruia s-au exercitat cu atîta putere influențele cele mai diverse, cele mai contradictorii chiar, influențe pe care le-a topit în creuzetul originalității sale? Amalgamul acesta de tradiții pe care îl sesizăm aici, îl vom regăsi în toate bisericile pe care le vom studia de-acum încolo. El este însăși esența artei religioase a acestui ținut. Și nu ne vom putea opri să nu ne gîndim la*

[1] *Le Trésor byzantin et roumain de Poutna*, Geuthner, 1925 (P. H.).
[2] Pentru biserica din Rădăuți, a se vedea mai departe, p. 55, nota 3 (V. D.).

vechile tradiții, la fel de numeroase poate ca și influențele mai recente venite din afară, care-și dau întîlnire pe acest străvechi pămînt. Istoricul se oprește, chiar de la cei dintîi pași: istoria României, elementele care-i vor defini civilizația, tendințele, gusturile ei artistice, nimic din toate acestea nu-și are începutul în veacul al XIV-lea. Sub realitatea tangibilă se ghicește o alta, misterioasă, dar poate cu atît mai dinamică, și care nu este alta decît sufletul poporului român, modelat de secole întregi de viață zbuciumată, bătut de toate furtunile care s-au năpustit asupra Europei răsăritene, dar unul și același totuși în constanța unor anumite caractere etnice și morale. Dacă ne gîndim un moment la toate acestea înseamnă că sesizăm imposibilitatea de-a ne ocupa de Moldova începînd din secolul al XIV-lea; înseamnă că sesizăm necesitatea de-a cerceta istoria și de-a evoca îndelunga evoluție a acestui popor de la Dunărea de Jos. Pe de o parte, tradiții milenare — motivele ce împodobesc covoarele, mobilele și cusăturile pe care țăranii români le execută sub ochii noștri se află aici pentru a depune mărturie — pe de alta, vecini puternici, care au reușit să se constituie în state puternice ceva mai devreme și a căror activitate poartă cînd amprenta Orientului, cînd pe cea a Occidentului: iată ceea ce, foarte repede și înainte de orice investigație, trebuie să precizăm.

Voievozii răsculați care au venit de peste Carpați au găsit în cîmpie și la poalele munților o populație de același sînge și vorbind aceeași limbă cu care ei s-au și contopit. Și unii și alții își aveau tradițiile, civilizația lor, care datau deja de mai multe secole și care au devenit tradițiile și civilizația noului Stat moldav, și pe care trebuie să le amintim aici înainte chiar de-a schița cursul general al evoluției istorice a Principatului. Bisericile de lemn pe care le vom întîlni încă de la întemeierea acestuia aparțin unui popor care are deja un trecut politic și religios și, întocmai după cum construirea și decorarea acestor biserici își au profundele lor rădăcini în tradițiile țărănești privind construcția și decorația, tot astfel viața românilor înainte de-a se fi organizat în state a lăsat numeroase urme în mentalitatea, obiceiurile, pe scurt, în civilizația urmașilor lor.

Cercetarea protoistoriei Daciei demonstrează pînă la evidență faptul că ocuparea de către Traian nu a făcut decît să accentueze un proces de romanizare pe care, încă de secole, era predispusă să-l îngăduie cu cea mai mare receptivitate această țară. Îndelunga conviețuire cu celții, popor cu o civilizație italo-elenică atît de apropiată de cea a romanilor; raporturile mai directe, începînd din secolul întîi al erei noastre, cu romanii de la sudul Dunării și expedițiile pe care, încă de pe vremea lui August, au încercat să le întreprindă legiunile Romei în ținuturile geților, fără a mai vorbi de legăturile comerciale din ce în ce mai frecvente, au pregătit din plin căile expansiunii civilizației romane, pe care dacii au asimilat-o fără nici un fel de dificultate[1]*. Retragerea lui Aurelian căruia trebuie, poate, să-i atribuim proporții mult mai modeste decît se face în general*[2]*, nu pare să fi schimbat fondul caracterului populației, din care o parte a rămas la vetrele ei. Din nenorocire, se apropia epoca marilor migrații, iar teritoriile vechii Dacii traiane s-au aflat curînd expuse, fără o apărare serioasă, tuturor năvălitorilor — huni, gepizi, avari, bulgari, maghiari, pecenegi, cumani, tătari. Primii locuitori ai acestor teritorii, dacii mai mult sau mai puțin romanizați, sau măcar o parte din ei, și-au căutat adăpost în munți, care le puneau la dispoziție un refugiu sigur,*

[1] Așa cum reiese cît se poate de limpede din lucrarea capitală a lui V. Pârvan, *Getica*, în care vorbește despre protoistoria ținuturilor locuite de daci. A se vedea, îndeosebi, concluziile sale, p. 724 și urm. Cf. darea de seamă pe care am publicat-o în *Revue historique*, 1927, t. CLVI (P. H.).

[2] E posibil să nu fi fost vorba în primul rînd decît de retragerea administrației și a trupelor regulate, locuitorii fiind obligați să se apere ei singuri: cf., îndeosebi, un studiu al d-lui Iorga, *Le problème de l'abandon de la Dacie*, Rev. Hist. du S. E. européen, I (ianuarie-martie 1924), pp. 37—58, care reproduce o comunicare a autorului făcută la Academia de Inscripții (P. H.).

aşa cum fraţii lor din Balcani au ocupat lanţurile Hemusului, Rodopilor şi Pindului, unde se vorbeşte şi astăzi un dialect al limbii române; sau ca cei din Noricum care şi-au găsit adăpost în Vorarlberg, unde limba lor a dispărut în faţa celei germane, dar unde şi astăzi, de pildă în Montafonertal şi în regiunea Bludenz, *şi chiar pînă în* Bregenz, *călătorul este surprins să întîlnească, în plin ţinut germanic, sate de munte purtînd nume cu rezonanţă latină; sau, în sfîrşit, ca populaţiile romanice din Istria care au păstrat un limbaj înrudit de asemenea cu limba română şi care nu este pe cale de rapidă dispariţie decît după războiul mondial. Strămoşii românilor şi-au păstrat, în Carpaţi, limba, obiceiurile, chiar şi tipul, şi este interesant să constaţi că podişul Transilvaniei, aflat de secole sub stăpînirea ungurilor, are o nomenclatură romanică destul de bogată, pe cînd cîmpia valahă, „Ţara Românească", prin excelenţă, independentă sau autonomă încă din secolul al XIII-lea, ne oferă, ca să spunem aşa, destule denumiri geografice slave*[1].

N-ar trebui dealtfel să ne grăbim a trage de aici concluzia că elementul român *(cuvînt care, se vede, are aproape semnificaţia vechiului nostru cuvînt* roman) *este în mod exclusiv elementul montan. S-a luat atitudine împotriva concepţiei potrivit căreia populaţiile daco-romane se retrăgeau în masă din faţa invadatorului şi se refugiau în totalitatea lor în munţi. Jugul barbar n-a fost poate întotdeauna mult mai apăsător decît cel pe care administraţia romană îl impunea în aceeaşi perioadă provinciilor ce rămăseseră legate de Imperiu, şi este destul de probabil ca diverşii invadatori care s-au succedat pe teritoriul vechii Dacii traiane să-şi fi dat seama, de îndată ce luau sfîrşit primele prădăciuni, că era în interesul lor să cruţe o populaţie de ţărani harnici şi liniştiţi care le asigurau subzistenţa: dominaţia lor, în cazul acesta, putea fi mai puţin greu de suportat decît cumplita povară financiară care apăsa populaţiile din Imperiul de Jos. Dl. Şt. Meteş, autorul unei foarte recente istorii prescurtate a poporului român, susţine cu tărie punctul acesta de vedere şi merge pînă acolo încît compară, păstrînd proporţiile, situaţia populaţiilor daco-romane sub barbari cu cea a popoarelor creştine din Balcani sub turci care nu glumeau cînd era vorba de plata birurilor, dar obligaţiile militare ce le impuneau autohtonilor erau simţitor mai reduse decît pe vremea cînd aceştia erau liberi*[2]. *Oricît de mare ar fi partea ipotetică a unei asemenea teorii, ea nu este totuşi neverosimilă*[3].

Cu toate acestea, este sigur că în regiunea de şes organizarea impusă de romani a dispărut complet în vîrtejul invaziilor şi a marilor vălmăşaguri de popoare, fără a lăsa urme edificatoare[4]. *Totuşi, dacă din termenii care se referă la viaţa urbană, militară şi politică a romanilor nu a rămas nimic, limba română a păstrat un anumit număr de expresii privind terminologia agricolă latină, şi adevărul este că cele mai vechi documente care ne vorbesc despre români ni-i prezintă trăind în munţii lor, nu numai în postură de păstori nomazi, ci în egală măsură şi ca agricultori, unde duceau, fără îndoială, o viaţă plină de greutăţi, dar mai puţin expusă poate ca la şes, şi unde solul, de bine de rău, putea fi cultivat*[5]. *Această viaţă agri-*

[1] Nu luăm în considerare, aici, numele de oraşe destul de numeroase care sînt nume de familie româneşti aparţinînd marilor proprietari, şi care amintesc de presupusul întemeietor al acestora: aşa cum sînt numele terminate în -eşti (plural al lui -escu, „fiii lui", cf. slavul -ović), ca Bucureşti, care se revendică de la Bucur. Tot astfel terminaţia întru totul latină-eni, plural al lui -eanu (Leordeni, Buşteni), nu este decît desinenţa adjectivelor de apartenenţă (P. H.).

[2] Cf. Şt. Meteş, *Istoria neamului românesc*, Sibiu, 1922, pp. 44—55. Ideile din această lucrare sînt analizate şi aprobate de N. Iorga în articolul pe care i-l consacră, *Bul. Inst. du S. E. europ.*, IX, 9—12 (sept.-dec. 1922), p. 91 (P. H.).

[3] Cercetările mai recente au demonstrat că teritoriul ţării noastre a avut o locuire stabilă mult mai densă decît s-a crezut în trecut, că zona cîmpiei dunărene era temeinic populată de autohtoni şi că pădurea oferea un loc de refugiu mult mai la îndemînă decît muntele (C. C. Giurescu, *Istoria pădurii româneşti din cele mai vechi timpuri pînă azi*, Bucureşti, 1975, p. 18) (V. D.).

[4] Cf. Xenopol, *Ist. Rom.*, ed. a II-a, 1914, vol. II, pp. 48—54 (P. H.).

[5] *ID.*, *ibid.*, p. 89 şi urm. (P. H.).

colă, fie la șes, fie la munte, implică o existență sedentară și un minimum de organizare care, după cum lesne se poate presupune, și-a aflat, la munte, cea mai interesantă formă, autonomia fiind aici mai completă, iar condițiile geografice mai favorabile.

Avem fără îndoială de-a face — în măsura în care putem reconstitui această istorie — doar cu unele formațiuni locale, independente unele de altele, nedepășind nicidecum cadrul unei văi, unde justiția (după vechea cutumă orală, bineînțeles) și o anume autoritate practică erau încredințate unui jude *(judex), care făcea tot ce-i stătea în putință ca să suplinească absența statului roman: evoluție ce amintește de cea a puterii exercitată de episcopi în partea de apus a Imperiului muribund, sau în mod și mai pregnant de cea a acelorași „judecători" pe care îi găsim la goții dunăreni în secolul al IV-lea sau chiar la Roma, sau de cea, în evul mediu, a unor* giudici *în Sardinia*[1]. *Numele a putut să se schimbe, românii au putut lua de la slavi cuvîntul* vodă *(echivalentul exact al lui* dux) *pentru a-și desemna conducătorii și mai tîrziu domnitorii; dar organizarea, pînă la întemeierea Țării Românești și a Moldovei, a rămas sensibil aceeași. „Sub autoritatea — spune dl. Iorga — blîndă, paternă, a conducătorilor lor locali, sau* domni, *românii trăiau în satele lor, unde*[2], *potrivit cutumei trace*[2], *solul era stăpînit în comun, nu numai cînd era vorba de pădure și de heleșteu, dar și de ogoare, unde fiecare avea, în loc de proprietate, numai o* parte, *cuvînt care va defini în cele din urmă dreptul de posesiune asupra pămîntului. Aceste sate erau de dată recentă. Numele lor amintește de fapt numele întemeietorului, al strămoșului, al* moșului... *Totalitatea acestor sate alcătuia o întinsă „Țară Românească", o „Patrie Românească", termen impregnat de un profund instinct etnic și care nu comporta nici ideea unei forme politice unitare și nici a unui drept de cucerire"*[3]. *Fiecare din aceste state în miniatură forma un tot fără nici o legătură cu vecinii, și oricine părăsea una din aceste mici comunități pentru a adopta alta se despărțea fără îndoială de trecutul său în mod tot atît de categoric ca și insul care își schimbă clanul în societățile primitive conduse de acest gen de asociație. Totuși a existat întotdeauna o organizare, locală bineînțeles, dar care a dăinuit secole de-a rîndul, chiar și acolo unde felul de trai al locuitorilor nu presupunea o viață atît de sedentară. Întemeietorii Moldovei au găsit astfel la Cîmpulung*[4] *o veritabilă republică de păstori, care nu cultivau pămîntul, dar care se constituiseră și ei, la fel cu frații lor agricultori, într-o asociație politică, ce includea vreo 15 sate avîndu-și legile și „judecătorii" lor proprii. Supunîndu-se voievodului noului stat moldav, ei au pretins să li se respecte privilegiile, plătind acestuia un tribut, dar în virtutea unei înțelegeri anume, reînnoită ori de cîte ori se schimba domnul. Muntele le-a asigurat menținerea unor rînduieli specifice și a unei independențe aproape depline*[5], *pe care Dimitrie Cantemir o semnalează și în 1716 în a sa* Descriptio Moldaviae; *amănuntele pe*

[1] Cf. Iorga, *Histoire des Roumains et de leur civilis.*, p. 34 și urm. (P. H).

[2] În legătură cu această posesiune în comun sînt posibile și alte explicații (P. H.).

[3] Iorga, *ibid.*, p. 35 (P. H.).

[4] În legătură cu republica de la Cîmpulung, a se vedea: D. Cantemir, *Descriptio Moldaviae*, II, 16, p.123; Xenopol, II, p. 291 și urm; Stefanelli, *Documente din vechiul ocol al Câmpulungului Moldovenesc*, Ed. Academiei, București, 1915, îndeosebi pp. 43, 82, 90—95 (P. H.).

[5] Citām aici acest text curios, subliniind pasajele cele mai caracteristice: „Ea, quae superius de subditis Moldaviae diximus, non tribuenda sunt trium per Moldaviam agrorum colonis, qui non quidem nobiles sunt, *baronum tamen parent nemini, et reipublicae aliquam prae se ferunt speciem.* Primus est *Cypullung* in Suczaviensi diocesi altissomorum montium continuo juge septus. Quindecim fere pagos continent, qui omnes pecularibus sibi legibus et judicibus utuntur. *Nonnunquam admittunt atiam missos a principe vornicosbinos. hand raro tamen,* si ii offenderint colonorum animos freti iis, quae natura ipsis largita est, munimentis, *expellunt.* Ignorant ligone secare arva, quae in suis montibus nulla habent, omnis eorum labor circa ovium curam versatur. Annuum *tributum solvunt, non quantum princeps, voluerit, sed quale pristinis promiserant principibus,* et id pactum, quandocunque novus, Moldaviae datur Dominus, missis legatis instaurant. Quod si durius cum ipsis agere, et nova onera imponere princeps voluerit, non diu detinentur negotiationibus, sed *penitus negato tributo ad difficiliora montium se recipiunt*: qua de re, *nunquam plus debito ab ipsis postulavere principes..." (Descr. Mold.,* p. 123) (P. H.).

care ni le dă ne îngăduie să ne facem o idee destul de precisă despre ceea ce au putut fi aceste mici formațiuni politice locale și despre autonomia pe care au știut să și-o păstreze. Ciudată istoria acestui microcosm din Țara de Sus, unul din cele mai izbitoare exemple de formațiuni politice locale pe care românii, lăsați în voia lor, erau capabili să și le alcătuiască în văile lor. Dimitrie Cantemir citează încă altele două, pe care, de asemenea, le-a cunoscut: Vrancea, la granița cu Muntenia, și Tigheci, în apropiere de Fălciu, pe malul celălalt al Prutului[1].

Formațiuni statale de genul acesta au fost create și au dăinuit de bine de rău aproape pretutindeni, chiar și în cîmpia valahă, așa ca ducatul Durostorului (Silistra), creație bizantină care a devenit independentă, prezentînd astfel, în secolul al XI-lea, un fel de prototip al istoriei întemeierii Principatelor[2]. Se apropia epoca în care cele mai grele încercări vor aparține trecutului. Invazia bulgarilor nu prezintă nicidecum aceleași trăsături ca cele precedente; iar constituirea unui mare stat bulgar n-a dăunat cu nimic în esență românilor. Chiar dimpotrivă, cronicile și documentele ne îngăduie să întrezărim, dincolo de dominația unor stăpînitori succesivi, continuarea vieții autohtone.

Dar unul din caracterele esențiale ale viitoarelor Principate, folosirea slavonei ca limbă oficială a Statului și a Bisericii, ca și adoptarea ritului slavon, e datorat în mare parte influenței bulgarilor.

Acest popor uralo-altaic, care s-a năpustit asupra Europei în același timp cu avarii, ba chiar puțin mai înainte, n-a făcut decît să treacă pe teritoriul Țării Românești, ca să se răspîndească apoi în mai multe direcții, unii în Imperiul bizantin, alții în Panonia unde, în secolul al VII-lea, au dus lupte crîncene împotriva acelorași avari, alții în fine au ajuns pînă în Lombardia. Bulgarii statorniciți în Moesia s-au slavizat foarte repede, venind în contact cu precedenții invadatori pe care i-au supus, și din contopirea acestor două populații a luat naștere, așa după cum se știe, un popor pe care îl numim și astăzi poporul bulgar. Apoi, după ce au fost cel puțin de două ori, în anul 712 și în 813, pe punctul de a cuceri Bizanțul, bulgarii au format la sfîrșitul secolului al IX-lea un stat de mari proporții, primul Imperiu bulgar, care se întindea din Balcani și de la Pind pînă în nordul Dunării. Și e foarte posibil, așa cum susține dl. Iorga[3], că au privit cu dispreț terenul mlăștinos unde avea să se ridice viitoarea capitală a României, București, al cărui amplasament pare într-adevăr prea puțin indicat pentru o așezare urbană, și că nu s-au statornicit nici în Țara Românească și nici în Transilvania, în pofida atracției pe care o exercitau asupră-le ocnele de sare, substanță pe care nu o puteau găsi decît acolo și despre care știm dealtfel că o importau. Ceea ce-i sigur este faptul că nu au adus nici o schimbare aspectului etnic și politic al țării. Dar malul stîng al Dunării întreține cu ei, în orice caz, raporturi de vasalitate, oricît

[1] Secunda minor in Moldavia Respublica est *Vranzia* in Putnensi agro prope Valachiae limites, undique asperrimis circum data montibus. Ea duodecim pagos, et bina aularum millia numerat, parique ut Cympullung ratione ovium pastu contenta, aratrum ignorat. Incolae *pariter certum constitutumque aliquod tributum quotannis principi solvunt, ceterum suis legibus reguntur, et principis tam jussa quam Judices prorsus respuunt.* Tertia est *Tiegiecz* in falcziensi agro, sylva in finibus Budziacensium Tartarorum sita, totiusque, quae Hierasu fluenta et Bassarabiam interjacet, Moldaviae firmissumum propugnaculum. Incolae parvum tributum quotannis principi pendunt, omnes calaraszi sive equites sunt. Olim octo millium numerum efficiebant, hodie vix duo millia in campum educunt..." (ID., ibid., p. 124). (P. H.).

[2] Cf. Iorga, *Cele d'întâiu cristalisări de Stat ale Românilor*, comunic. la Acad. Română, 1919; cf. *Rev. Istorică*, 1919, p. 103 și urm.: ipoteză confirmată de studiile efectuate de dl. Bănescu (Mem. înaintat Acad. Române, 7 iunie 1921) cf. *Byz. — Neugr. Jahrbücher*, III, Berlin, 1922, p. 287 și urm. (P. H.).

[3] *Hist. des Roumains et de leur Civilis.*, p. 31; *Ist. Rom. pentru Cl. VIII-a*, p. 46 (P. H.).

de slabă ar fi fost, iar suzeranitatea bulgarilor s-ar fi întins, se pare, pînă la granițele Imperiului frînc, pe Tisa[1], *în vreme ce, în cealaltă direcție, faimosul țar Simion (892 – 927) ajunsese cu armata sa pînă sub zidurile Constantinopolului.*

Se pare că, datorită contactului cu bulgarii, creștinismul românesc a primit forma sa ortodoxă definitivă. Creștinismul pătrunsese în Dacia traiană încă din secolul al III-lea,[2] *așa cum se poate aprecia din inscripția de pe piatra tombală a lui Aurelius Babus și a familiei sale*[3], *care datează din anul 235, dar numărul credincioșilor era încă foarte mic. Abia la începutul secolului al V-lea Nichita, episcopul Remesianei (Moesia superioară), și-a luat sarcina să evanghelizeze ținuturile de la nord de Dunăre. Dar nu aducea, așa cum era de așteptat, influența Bisericii din Orient, ci pe cea a Bisericii de la Roma, oraș pe care îl cunoștea bine și unde avea numeroși prieteni, printre care se număra și Paulin din Nola. Această influență latină a fost foarte puternică deoarece ținuturile respective erau deosebit de receptive; pe lîngă faptul că în vecinătate se afla, la Tomis, un mare centru creștin, romanii creaseră o adevărată rețea de căi de comunicație între Dacia și partea de apus a Imperiului, spre care privea întreaga viață a noii provincii. După retragerea lui Aurelian, ca și în secolele următoare, legăturile acestea au continuat, în mai mare măsură decît cu Bizanțul, deși acesta era mai aproape. Totuși aceste legături trebuiau, în mod fatal, să înceteze la un moment dat, datorită distanței mult prea mari și invaziilor. Așa că pentru menținerea romanității în Dacia, activitatea lui Nichita*[4], *de nuanță întru totul latină, a avut o mare importanță, amînînd astfel întreruperea contactului între Occident și ținuturile dunărene*[5]. *Se pare că tot un creștinism de nuanță latină au întîlnit bulgarii păgîni atunci cînd au trecut prin țările române. Se știe însă că în anul 864 regele Boris a fost botezat, avînd ca naș pe bazileul Mihail al II-lea, și că, dacă a șovăit, cîtva timp după aceea, între Biserica latină și cea de la Constantinopol, aceasta a biruit, în cele din urmă, către anul 870. Puțin mai tîrziu, țarul Simion a pus bazele unei Biserici autocefale de rit slavon, care avea un patriarh la Preslav. În ceea ce-i privește pe români, lipsiți de orice organizare religioasă, rolul Bisericii bulgare nu putea fi decît considerabil. Sub glorioasa domnie a țarului Simion, această Biserică, pe de-a întregul constituită, ilustrată de o pleiadă de eruditi și de caligrafi care încercau să transplanteze în lumea slavă splendorile culturii bizantine, oferea vecinilor săi de la nord unicul exemplu apropiat de Biserică creștină organizată și în plină înflorire. Cum s-ar fi putut ca țările române să rămînă în afara sferei de influență a acestei Biserici? Desființarea patriarhiei bulgare autonome de către Ioan Tzmiskes, după ce l-a învins pe Sviatoslav (971), zdrobirea definitivă a primului Imperiu bulgar de către Vasile Bulgaroctonul (1018),*

---

[1] Xenopol, II, p. 111. N. Iorga contestă această afirmație, pe care istoricii bulgari o susțin cu tărie[6] (P. H.).

[2] Problema creștinismului primitiv la români este incomparabil mai complexă decît o prezintă P. Henry, numărul și varietatea mărturiilor demonstrînd o foarte timpurie implantare a noii religii la Dunărea de Jos (I. Barnea, *Arta creștină în România*, I, București, 1979; Mircea Păcurariu, *Istoria bisericii ortodoxe române*, I, București, 1980, p. 51–103) (V. D.).

[3] C.I.L., p. 153 și urm. (P. H.).

[4] Un studiu documentat va fi găsit în V. Pârvan, *Contribuții epigrafice la istoria creștinismului dacoromân*, București, 1911 (P. H.).

[5] Legăturile dintre biserica română timpurie și Roma au durat mult mai mult decît rezultă din expunerea lui P. Henry, pentru că legăturile cu scaunul papal au fost constante pe linie ierarhică pînă către sfîrșitul secolului al IX-lea (Dimitrie Onciu, *Papa Formosus în tradiția noastră istorică*, în *Scrieri istorice*, II, București, 1968, p. 5–18) (V. D.).

[6] Trebuie precizat că pînă în prezent nu există nici o mărturie certă care să demonstreze prezența sau suzeranitatea țaratului bulgar la nord de Dunăre. Dimpotrivă, materialele arheologice descoperite în așezările nord-dunărene par a confirma ipoteza că marele fluviu rămăsese sub control bizantin. Construită prin acumulări necontrolate de ipoteze care voiau să susțină ideea unui uriaș imperiu bulgar, teoria privitoare la stăpînirea efectivă a țarilor de la Preslav în spațiul carpato-danubian nu are nici un temei științific (V. D.).

nu au pus capăt, așa cum s-ar putea crede, acestei influențe.[1] *Bazileul a păstrat la Ohrida un episcopat bulgar (1019) și a reorganizat Biserica bulgară cu prelați bulgari. Clericii români veneau pe malul drept al Dunării pentru a studia, pentru a fi hirotonisiți și pentru a aduce de acolo cărțile liturgice de care aveau nevoie: ceea ce îi punea în legătură nemijlocită cu ortodoxia bizantină și bulgară și, chiar atunci cînd prelații erau greci, faptul că viitorii preoți își făceau ucenicia în Bulgaria, explică în mod suficient difuzarea limbii slavone ca limbă de cult*[2]. *Dar marea eră de influență a Bulgariei pare să coincidă cu întemeierea celui de al doilea Imperiu bulgar, al cărui apogeu e marcat de remarcabilele domnii ale lui Ioniță zis Caloianul (1197 – 1207) și Ioan Asan (Ivan Asen, 1218 – 1241). Chiar dacă suzeranitatea noului imperiu slav se oprea la Dunăre, ceea ce nu e decît probabil, strînse legături politice și religioase uneau ținuturile de pe ambele maluri ale fluviului. Acest imperiu a fost întemeiat de „aromâni“*[3]; *Ioniță a obținut ajutorul cumanilor, care apăruseră în același timp cu pecenegii și se așezaseră în cîmpia valahă încă din secolul al XI-lea; Ioan Asan a luptat cu ungurii pentru stăpînirea Severinului și a malului stîng al Dunării. Din punct de vedere religios, teritoriile valahe se aflau sub autoritatea episcopilor bulgari de la Dunăre, numiți și ei de către patriarhul din Trnovo, și influența ce decurgea din asemenea dependență s-a întins asupra tuturor ținuturilor românești*[4]. *Aceasta e mai ales și epoca în care limba slavonă cucerește în mod definitiv Biserica românească, iar acest irezistibil avînt al influenței slavone impresionează în asemenea măsură imaginația populară, încît ia naștere chiar și o legendă, relatată de Cantemir în veacul al XVIII-lea*[5] *și de un istoric bulgar în secolul al XIX-lea*[6], *potrivit căreia schimbarea aceasta în liturghie s-ar fi datorat unui act de autoritate al Bisericii bulgare*[7]. *Activitatea călugărului sîrb Nicodim, care va asigura triumful ortodoxiei slavone, va găsi astfel un teren bine pregătit. Așa se explică faptul că limba slavonă se va impune cu atîta putere încît va deveni și limbă de stat, în locul latinei, care se mai obișnuia încă în cancelariile celor dintîi voievozi români, și că va fi folosită în actele oficiale pînă în secolul al XVII-lea. Iar scrierea cirilică va rămîne în uz, chiar și în textele redactate în românește, pînă către mijlocul secolului al XIX-lea. Și e tot un simbol destul de semnificativ al prestigiului de care se bucurau bulgarii faptul că vocabula Io sau Ioan care precede întotdeauna numele domnului în pisaniile slavone din bisericile românești, cum dealtfel o vedem precedînd și pe cel al principilor bulgari, și care pare să însemne* Ioan, *în amintirea țarului Ioniță (Kalo-Ioan), al cărui nume a avut astfel soarta numelui lui Cesar, de la care se*

---

[1] Teoria dependenței de biserica bulgară a fost vehiculată, încă din secolul trecut, fără să se întemeieze pe nici o bază documentară. Hotărîtoare pentru înțelegerea raporturilor dintre țările române și Patriarhia ecumenică a Constantinopolului sînt următoarele fapte: a) cînd, în 1359, a luat ființă mitropolia Țării Românești, cu reședința la Curtea de Argeș, s-a procedat la strămutarea mitropoliei de Vicina care depindea nemijlocit de Constantinopol; b) Cînd, către sfîrșitul secolului al XIV-lea, era întemeiată mitropolia Moldovei, ierarhul ales de Petru Mușat era Iosif „hirotonit de al Haliciului“, nici un rînd din bogata corespondență cu scaunul ecumenic nefăcînd vreo referire la legături cu Tîrnovo sau alt centru sud-dunărean (V. D.).

[2] Despre originile ortodoxiei române se va găsi o expunere limpede și succintă în Al. Procopovici, *Introducere în studiul literaturii vechi*, Cernăuți, 1922, pp. 37—71. Autorul se bazează dealtfel pe cartea lui V. Pârvan (P.H.).

[3] Se știe că termenul acesta, bazat pe o particularitate filologică, îi desemnează pe românii din sudul Dunării care se numesc ei înșiși *aromâni* (P. H.).

[4] Iorga, *Ist. biser. rom.*, I, p. 13[8] (P. H.).

[5] *Descr. Mold.*, III, 5, p. 152 (P. H.).

[6] *Carstwenika ili istoriia bolgarskava*, Buda, 1844 (P. H.).

[7] Cf. Xenopol, II, pp. 153—158 (P. H.).

[8] S-a arătat și mai sus că vechile teorii, dealtfel bazate numai pe ipoteze, privind dependența țărilor române de patriarhia de la Tîrnovo sînt lipsite de orice temei documentar. În realitate, cel puțin Țara Românească s-a aflat sub jurisdicția directă sau mediată a scaunului patriarhal de la Constantinopol, motiv pentru care, atunci cînd a luat ființă mitropolia de la Curtea de Argeș, domnitorul Nicolae Alexandru s-a adresat patriarhului ecumenic Calist I (V. D.).

trage germanicul „Kaiser“, sau al lui Carol (Charlemagne) de la care se trage slavul „Karol“ sau „Kral“, ce a trecut chiar și în română sub forma de „Crai“. Și totuși această slavizare a Bisericii române și a Statului român e întru totul exterioară. Poporul continua să-și vorbească limba lui romanică, în care singurele elemente slave sînt mai cu seamă termeni privind viața pastorală și agricolă, datînd din perioada cînd românii trăiau și munceau cot la cot cu slavii, imediat după năvălirea acestora din urmă. Bongars, străbătînd Valahia în 1585, face cea mai categorică distincție între limba oficială și limba vorbită în țară, sesizînd deja legătura care există între denumirea de „Valahi“, și cea de „Welschen“ sau de „Wallen“[1]. În afara unui anumit număr de cuvinte slave aduse de negutătorii din emporiile dunărene, unde limba slavonă înlocuise limba greacă și pe cea latină, limba paleo-bulgară nu a împrumutat limbii române decît unii termeni de ordin administrativ și politic, și un mare număr de cuvinte din vocabularul religios, privind mai cu seamă domeniul liturgic: dar toți termenii care se referă la noțiunile fundamentale ale creștinismului, ca și la viața curentă, au rămas latini[2]. Această observație ne va îngădui uneori să ghicim naționalitatea română a unui artist atunci cînd greșelile din inscripțiile slavone nu sînt prea grosolane. Sigur că românii vor accepta toate învățăturile ortodoxiei, ba chiar și resentimentele ei, așa cum se poate deduce din legenda sfîntului Ioan cel Nou de la Suceava, martirizat de tătari în urma intrigilor unui catolic, ca și din prezența latinilor printre damnați în fresca „Judecății de apoi“ de la Vatra-Moldoviței. Ortodoxia a însemnat chiar un drapel, deoarece, dacă dominația străină a exploatat-o în ultima vreme spre folosul rutenilor în Bucovina și a rușilor în Basarabia, Biserica românească (pur ortodoxă sau unită) a apărat timp de secole naționalitatea română din Transilvania împotriva maghiarizării, cu atît mai mult devotament și tenacitate cu cît ea era singura călăuză posibilă, singurul sprijin al acestor populații. Ortodoxia este una din caracteristicile esențiale ale României; religia și naționalitatea au străbătut veacurile strîns unite între ele, și legăturile acestea spirituale au asigurat de fapt, cu toată dispersarea politică a instituțiilor românești, o profundă unitate pe care statul român a realizat-o în fapt abia de curînd. Și tocmai rolul acesta fundamental al ortodoxiei îl evoca Mitropolitul-primat Miron Cristea, devenit Patriarh al României, de la tribuna Senatului din București, în cursul intervenției sale la dezbaterile ce au avut loc în legătură cu Constituția din 1923, amintind că Biserica e cea care a plămădit sufletul românesc, l-a hrănit de-a lungul timpurilor și, mai presus de orice, poate să-și revendice, cu toată mîndria, cinstea de-a fi creat spiritul de solidaritate dintre diversele ținuturi românești, citînd la urmă, drept sinteză, cuvintele poetului Mihail Eminescu: „Biserica ortodoxă este mama poporului român“[3]. Dar originalitatea poporului român constă în faptul că a latinizat toate împrumuturile luate de la vecini, și, așa după cum numeroasele cuvinte slave, maghiare, turcești și grecești din limba română[4] s-au integrat formelor gramaticale neolatine ale acestei limbi și n-au putut împiedica elementele

---

[1] Acestea sînt, după cum se știe, cuvintele folosite de alte popoare pentru a le denumi pe cele neo-latine: cf. maghiarul Oláh, luat din slavul Vlach. Și astăzi încă rutenii din Bucovina folosesc cuvîntul „oloski“ pentru a desemna limba română. Termenul de Ungro-Vlahia, întîlnit adesea în evul mediu, înseamnă astfel „Țara valahilor de lîngă Ungaria“ (Valahia propriu-zisă), la fel și cel de „Russovlahia“ înseamnă „Țara valahilor de lîngă Rusia“ (viitoarea Moldovă). Aceste denumiri făceau distincția dintre teritoriile de la nordul Dunării și marea și vechea „Valahie“ balcanică, al cărui nume reînvie în cel al Imperiului „vlaho-bulgar“ al lui Ioniță din secolul al XIII-lea (P. H.).

[2] Xenopol, II, pp. 119—129 (P. H.).

[3] Ședința din 9 martie 1923 (P. H.).

[4] Afirmație neîntemeiată științific, știut fiind că fondul de bază al lexicului românesc este, în mare majoritate, de origine latină. Sînt semnificative în acest sens demonstrațiile lui B. P. Hasdeu (V. D.).

latine să constituie în continuare baza idiomului curent, tot astfel și religia română nu a încetat să fie românească. Românii sînt singurul popor neolatin de rit ortodox, și totuși atașamentul lor față de religie nici nu i-a grecizat și nici nu i-a slavizat.

Așadar, tătarii au găsit în ținuturile românești un popor pe de-a întregul constituit atunci cînd, în 1241, au nimicit armata ungurească. Neamul *românesc era deja creat, conținînd și unele elemente slave, dar rezistent și înzestrat cu miraculoasa forță de asimilare a popoarelor latine. El își avea* religia *lui, convingere profund ortodoxă, în pofida numeroaselor reveniri ofensive ale catolicismului, ce urmărea să cucerească aceste teritorii și care a dus pînă în secolul al XV-lea, în principatele române, o luptă îndîrjită, și a cărui activitate pare să se fi întețit în ultima vreme; din instinct, totuși, poporul român a rămas strîns unit în jurul credinței sale ca în jurul unui paznic al propriilor sale destine. În sfîrșit, tătarii, punînd capăt dominației cumane, nu au distrus* formațiunile politice *românești, ci mai curînd le-au favorizat fie chiar și în mod indirect. Mai întîi, ei nu au apărut decît în Ruso-Vlahia, și deloc în Ungro-Vlahia, și nu au atacat decît Rusia, Polonia, Transilvania și Silezia; apoi, nu numai că românii au avut relativ puțin de suferit de pe urma năvălirii lor, dar au putut să tragă chiar și oarecare foloase de pe urma dominației acestora și a ordinii și disciplinei care domneau în acest imens stat care se întindea din Asia centrală pînă la Carpați. Siguranța drumurilor, dezvoltarea comerțului au constituit un prețios element de progres pentru românii din ținutul cuprins între Siret și Prut, atît de bine situați de-a lungul căilor comerciale ce legau nordul Europei cu Crimeea, pe de o parte și cu Brăila de cealaltă, antrepozit de mare importanță încă de prin anul 1300. După dezmembrarea statului tătar, după eșecul tentativei lui Nogai, conducătorul provinciilor occidentale din vechiul imperiu al lui Gengis-Han, care căuta să se stabilească în mod definitiv pe Dunărea de Jos, românii nu au dus-o prea rău sub regimul unei autonomii îndeajuns de îngăduitoare*[1]. *Și asistăm atunci, în Valahia, către anul 1300, la întemeierea marelui principat de la Argeș, al cărui conducător se intitula „Domn a* toată Țara Românească“ *și care reunea cele două voievodate, pînă atunci separate, de la răsărit și de la apus de Olt*[2]. *Cînd, la începutul secolului al XIV-lea, tătarii s-au retras, românii din Valahia au reușit, datorită celor două victorii obținute, una împotriva lui Carol Robert în 1330, și alta împotriva lui Ludovic cel Mare în 1369, să-și afirme independența față de unguri, care visaseră să-și întindă stăpînirea pînă la Dunăre și sub a căror suzeranitate se aflase, de fapt, Valahia, dar pentru un scurt răstimp. Întemeierea principatului Moldovei, care avea să urmeze la puțin timp (către 1360) după cea a principatului valah, se datorează și ea, în parte, dominației tătarilor, care favorizase dezvoltarea unor relații comerciale intense între Nord și Răsărit, ca și progresului civilizației care însoțește în general orice mare circulație de bunuri economice. Iar cînd s-a ivit Bogdan, Ruso-Vlahia era gata pregătită pentru a se constitui într-un stat; pe malul Mării Negre deja, un anume Dobrotici, căpetenie de mercenari, reușise, cu sprijinul Bizanțului deallfel, să-și încropească un mic stat deținînd, între teritoriile ocupate de tătari și cele ce aparțineau Bizanțului, o poziție de o incontestabilă importanță comercială: este vorba de Dobrogea de astăzi, care păstrează încă numele întemeietorului ei. Aceleași temeiuri explică și succesul întemeierii statului moldav, excelentă cale de comunicație ce lega Occidentul de Orientul tătar și turc. Văile*

[1] Iorga, *Hist. des Roumains et de leur civilis.*, p. 45 și urm. (P. H.).
[2] ID., *ibid.*, p. 47 (P. H.).

Siretului și Sucevei, ale Prutului și Nistrului, locuri obligatorii de trecere pentru negustorii galițieni, rezerva o categorică prosperitate principelui care s-ar fi arătat capabil să asigure ordinea și să protejeze libera circulație a convoaielor și a negustătorilor din toate țările. Pentru ca poporul român, elementul sedentar al acestor văi, care se afla deja în posesia civilizației și a unor formațiuni de organizare statală despre care am vorbit mai sus, să se poată constitui într-un adevărat stat, îi trebuia doar un stimulent ceva mai energic care să-l dinamizeze: stimulent care a venit din Transilvania de nord.

Se știe că ungurii, veniți din Ugria (la est de Urali), stabiliți în Europa între secolul al IX-lea și al X-lea, convertiți la catolicism și introduși în lumea europeană pe timpul sfîntului Ștefan (995–1038), și-au constituit în mod definitiv statul sub Ladislau cel Sfînt (1077–1095), care a supus Transilvania (Pădurea regală, Király Erdély, *de la cuvîntul românesc* Ardeal), *și sub Koloman (1095–1114), care a anexat Croația și a dat Ungariei frontierele pe care le-a păstrat pînă în anul 1918*[1]*. Și, numaidecît, și-au aruncat privirea dincolo de Carpați; gîndindu-se mai puțin la deznaționalizarea popoarelor subjugate — politică necunoscută pe vremea aceea —, cît la convertirea, exploatarea și apărarea cuceririlor făcute, au încurajat colonizarea germană (țăranii „sași" veniți din Flandra sau de pe Rin) în Transilvania și pînă în regiunea minelor de la Rodna și de la Baia, de cealaltă parte a Carpaților. Așezarea efemeră a cavalerilor teutoni în Carpații Meridionali, unde au întemeiat orașul lor Kronstadt (Brașov), și, în chiar pragul Valahiei, orașul lor Langenau (echivalentul exact al numelui Cîmpulung) a însemnat o amenințare în plus pentru români; căci Brașovul părăsit de teutoni era un oraș de viitor, dominînd un defileu gata pregătit pentru o eventuală invazie a cîmpiei dunărene. Angevinii nu vor scăpa un asemenea prilej, iar șase secole mai tîrziu, locul acesta rămăsese în continuare cheia trecerii munților, încît prima grijă a românilor, în 1916, a fost ca, odată cu declararea războiului, să cucerească și Brașovul. Și, de asemenea, spre Moldova își luau regii unguri unele măsuri, instituind, prin părțile Oituzului și ale Ghimeșului, acea marcă militară — ocupată de secui (szék = sedes, reședința județului, de unde semnificația de „județ" sau district), țărani unguri care n-au întîrziat să fuzioneze în oarecare măsură cu românii, de la care au luat unele obiceiuri, așa cum s-a întîmplat și cu „sașii"; și cîteva enclave maghiare se conturau și la poalele munților, către minele de la Ocna și Slănicul Moldovei, pînă la Bacău.*

Cu toate acestea, onoarea de-a face din ținuturile românești adevărate state nu le era rezervată ungurilor, ci românilor înșiși. Dezastrul din 1241 și invazia tătarilor au acoperit într-adevăr Ungaria de ruine, regele Bela al IV-lea fiind nevoit să-și consacre întreaga-i energie pentru a o redresa, iar după el, ultima jumătate de secol de domnie a dinastiei arpadiene nu a însemnat decît o suită de lupte civile. Cînd s-au urcat pe tron angevinii (1308) și au restabilit oarecum ordinea, s-au gîndit să reia vechea politică a arpadienilor față de „Transalpina", dar era prea tîrziu: principatul de la Argeș, așa cum am văzut, și-a afirmat vitalitatea și puterea de rezistență, iar peste puțin Moldova avea să se sustragă și ea, la rîndu-i, cupidității maghiare.

---

[1] Inexact: P. Henry a uitat că, după catastrofa militară de la Mohács (1526), Ungaria a încetat să mai existe ca stat, că Buda a devenit reședință de pașalîc, că ulterior a fost încorporată Imperiului habsburgic, că abia în 1868 dobîndea un statut de autonomie în cadrul Imperiului austro-ungar și că dobîndea libertatea, în frontierele sale firești, după primul război mondial (V. D.).

Pentru a rezista ultimelor atacuri ale tătarilor (care, chiar și în 1352 ajunseseră pînă aproape de hotarele secuilor) regele Ungariei, Ludovic cel Mare, a reunit într-o întinsă marcă orientală, în mîinile unui anume Andrei, fiul lui Lațcu, administrația comitatului Brașovului, a teritoriului aflat în stăpînirea secuilor și a acelei regiuni de nord a Maramureșului, locuit de o populație românească aproape independentă. După victorie, Andrei a încredințat ținutul proaspăt cucerit (între munți și apa Moldovei) unui oarecare Sas, fiul lui Dragoș, *unul din voievozii români din Maramureș, care s-a instalat la Baia: era prima creație a unui ținut moldav, un fel de marcă înaintată, administrată de un ofițer al regelui. Dar expansiunea Ungariei către răsărit s-a oprit aici. Un anume* Bogdan, *alt voievod român, și tot din Maramureș, și care, în permanentă stare de revoltă împotriva Ungariei, ținuse piept tuturor încercărilor lui Ludovic cel Mare de a-l sili să-i recunoască autoritatea, a profitat de tulburările iscate de moartea lui Sas, pentru a trece munții; a coborît apoi pe valea Bistriței și pe cea a Moldovei, i-a bătut pe fiii lui Sas (Balc și Dragul) și le-a luat locul (către anul 1360). A reușit să se mențină în această calitate și a transmis urmașilor săi titlul de voievod independent al* Moldovei *(cum se va numi de-acum încolo noul stat, ce luase ființă de-a lungul rîului cu același nume), stat pe care și-l datora doar lui însuși, meritînd a fi socotit drept adevăratul întemeietor al acestui stat moldav care, în secolul următor, avea să cunoască un destin atît de strălucit.*

Istoria acestor cîteva secole pe care le-am parcurs ne îngăduie să delimităm elementele caracteristice fundamentale care și-au pus pecetea pe tînărul stat și, poate, i-au determinat în parte fizionomia.

Popor trac romanizat, supus apoi unei înrîuriri slave, el a păstrat caracterele cele mai pregnante ale acestor trei grupuri etnice. Trăsătura cea mai izbitoare este poate permanența fondului romanic *al neamului. Am semnalat persistența tradițiilor latine, în limbă în primul rînd, în modul de viață, în organizarea politică locală. Există însă un fapt care, totuși, ar părea extrem de curios celor neavertizați. Posedînd atîtea caractere latine, dintre care unul de prim rang — limba —, România nu are nimic, în arta sa, care să evoce Roma, nici măcar civilizația romană. Tradițiile pe care ni le dezvăluie această artă sînt, fie pe de o parte mai vechi, iar pe de alta, mai ales în ceea ce privește arta religioasă, total străine lumii romane și, dimpotrivă, foarte apropiate de lumea bizantino-slavonă.*

Nu e nimic misterios în toate acestea.

Există, într-adevăr, pe de-o parte, un element constitutiv al poporului român asupra căruia se insistă de obicei mult prea puțin și care merită a fi pus în adevărata lui lumină: este vorba de elementul trac, *care nu a dispărut decît cu numele, dar pe care îl vedem reapărînd, în orice clipă, la toate popoarele din sud-estul Europei. Civilizația tracă, atît de avansată și din care frumosul Muzeu de Arheologie de la Sofia păstrează atîtea amintiri, n-a fost total distrusă în Dacia cucerită de romani, iar obiceiurile țăranilor români ne îngăduie să sesisăm cîteva curioase analogii. Columna lui Traian ne prezintă tipuri pe care le întîlnim adesea, pînă în zilele noastre chiar, prin satele românești. Cusăturile țărănești, crestăturile populare în lemn (cruci, mese, lăzi...) ne amintesc, datorită motivelor lor geometrice, de arta Dipylonului și chiar de cea a civilizației egeene. Oricine a văzut produsele industriei casnice românești a făcut imediat o apropiere de genul acesta. Și astfel se face că numeroase biserici de lemn sînt decorate cu aceste motive milenare.*

În al doilea rînd, slavii, *la invazia cărora am făcut de mai multe ori aluzie, au trăit mult prea mult laolaltă cu românii pentru ca să nu rămînă nimic din acest contact. Şi adevărul este că, între slavi şi români există destule trăsături comune, fie că unele obiceiuri slave au întărit tradiţia romană, aşa cum s-a întîmplat în privinţa agriculturii, fie că altele au fost împrumutate noilor veniţi de către vechile populaţii. În termenii agricoli* (grădină, vişină,[1] pivniţă, graniţă *etc.) sau comerciali (dintre care cel mai important e* a plăti*), în tipul casei ţărăneşti (care e aproape aceeaşi, din Balcani pînă în Slovacia şi în Rusia), în îmbrăcăminte (catarama, şuba, croiala costumului feminin etc.), în credinţele religioase (legende evanghelice, asimilarea lui Ilie cu Perun etc.), în folclor, mai ales, şi în rituri şi datini, pe scurt în multe domenii se afirmă înrudirea spirituală între slavi şi români.*

Adevărul e că, alături de tradiţiile fundamentale, acţiunea directă a ţărilor vecine nu e de mai puţină însemnătate.

Am mai avut deja ocazia să vorbim pe larg despre influenţa bulgară *atît de importantă în ceea ce priveşte ritul ortodox al românilor, ca şi despre limba lor religioasă care avea să devină nu peste mult limba oficială a statului. Nu vom reveni aşadar asupra acestui punct. Căci raporturile cu Bulgaria reprezintă singurul contact cu ortodoxia şi cu civilizaţia bizantină. Dacă suirea pe tron a marilor voievozi moldoveni marchează şi debutul relaţiilor directe cu marile familii de la „Ţarigrad", aceste relaţii nu sînt de fapt cu totul noi, căci românii au avut legături cu Constantinopolul încă înainte de întemeierea Principatelor, fie direct, fie prin intermediul Serbiei*[2].

Bizanţul *şi-a menţinut adesea parte din trupe, după domnia lui Iustinian, pe malurile Dunării şi pînă şi pe malul stîng în cursul luptelor împotriva slavilor sau ungurilor. Iar aceste raporturi au fost mai fertile decît se crede în general. Atunci cînd domnitorii moldoveni, după ce şi-au întocmit un ceremonial de curte, al cărui model era în cea mai mare parte împrumutat, la început din Occident, s-au întors cu toată hotărîrea către Bizanţ, au făcut ceva mai mult decît să reia tradiţia imperiilor bulgar şi sîrb, complet istovite: ei au realizat în mare ceea ce fusese cît pe-aci să se înfăptuiască, încă din secolul al XI-lea, pe malurile Dunării. Fără a vorbi de acel district ce purta numele de Vlaşca, denumire slavă care înseamnă „ţară valahă" şi care aminteşte o formaţiune politică locală, astfel denumită, datînd din veacul al XI-lea şi supusă influenţei bizantine, am pomenit mai sus de ţinutul Durostorului (Silistra), aşezare întru totul bizantină la început, şi pe care o găsim menţionată în „Alexiada" Annei Comnena*[3] *ca un voievodat independent, condus de Tatos, Sestlav, Satzas, care sînt în mod evident nume româneşti — Tatul, Sestlav, Sacea (deoarece numele lui Sestlav se înrudeşte în mod evident cu cel al voievodului de la Argeş, Seneslav). Primele „cristalizări" (pentru a folosi expresia d-lui Nicolae Iorga) politice din secolul al XI-lea, din acest „Paristrion" al istoricilor*

---

[1] Nu toţi filologii sînt de acord asupra originii slave a cuvîntului *grădină*, iar *vişină* este sigur de origine latină (în italiană *visciola*). (V. D.).

[2] Cercetările arheologice din ultimele decenii au demonstrat, fără echivoc, permanenţa legăturilor directe dintre ţările române şi Bizanţ, navigaţia maritimă şi fluvială fiind mai sigură şi mai avantajoasă decît drumurile pe uscat. Dominaţia bizantină asupra Dobrogei, mai ales după întemeierea temei Paristrionului de la Silistra (972) s-a materializat în cetăţi (Păcuiul lui Soare, Dinogeţia etc.), în obiecte de podoabă (engolpionul de la Dinogeţia, pandantivii şi cerceii de la Histria etc.) şi mai ales în constituirea unor centre meşteşugăreşti care au contribuit, nu puţin, la remodelarea unor forme artistice locale (o importantă sinteză cu privire la acest subiect a dat Răzvan Theodorescu, *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos*, Bucureşti, 1976). O semnificativă referire la legăturile ţărilor române cu Constantinopolul se află în scrisoarea din 1204 a papei Inocenţiu III către arhiepiscopul de Calocea (*Documente privind istoria României, Transilvania. veac. XI—XIII*, vol. I, Bucureşti, 1951, p. 29.). (V. D.).

[3] Ed. Teubner, I, 234, 16 (P. H.).

bizantini, au în mod incontestabil o formă bizantină, după cum bizantină e și originea acestora, iar dacă ele au dispărut cu timpul, înghițite în vîltoarea ultimelor năvăliri și datorită slăbirii Imperiului bazileilor, nu e mai puțin sigur faptul că Bizanțul e cel care a prezidat la apariția primelor tentative de formare a unor state românești, cu două secole înainte de intrarea definitivă a Statului Valah în istorie. Căci nu avea nici o îndoială că poporul pe care îl atrăgea astfel spre o viață politică nu va încerca într-o zi să-l înlocuiască în postul său plin de primejdii, dar și de glorie, atunci cînd el însuși va fi căzut sub loviturile invadatorului.

Din punct de vedere religios, Bizanțul și-a exercitat, în egală măsură, influența asupra ținuturilor românești, legăturile cu Constantinopolul au fost directe. Dacă influența bulgărească își păstrează întregul ei privilegiu în epoca Asăneștilor, dacă episcopii de Vidin, Črven și Silistra aveau o autoritate reală asupra preoților din cîmpia valahă, primii mitropoliți ai Valahiei și prelații care au organizat Biserica valahă au fost totuși greci. Găsim, pe parcursul primei jumătăți a secolului al XIV-lea, un episcopat grec la Vicina pe Dunăre, în vechea Scithia Minor, ce devenise stat independent după dezmembrarea Imperiului bulgar; și fără îndoială că acest episcopat, căruia documentele îi atribuie oarecare importanță politică, era obligat să administreze numeroasele posesiuni ale Patriarhiei din Constantinopol (printre care Silistra și chiar și capitala acesteia, Caliacra) datorate generozității domnitorilor locali. Unul din episcopii de Vicina, Hiacint, a fost chemat către anul 1359 de Nicolae Alexandru, voievodul de la Argeș, pentru a-i organiza Biserica după canoanele ortodoxiei, după care a devenit Mitropolit al Ungro-Vlahiei[1]. *Această funcție a fost împărțită, în 1370, în două, în favoarea dikaiofilaxului Kritopulos, care, devenind călugăr sub numele de Antim, a primit titlul ambiguu de „Mitropolit al unei jumătăți din Ungro-Vlahia"*[2]. *Această împărțire se menține și în timpul urmașilor acestor doi prelați. Biserica românească nou creată, cu ierarhia și cu capii ei, este astfel net bizantină, ținînd direct de Constantinopol și adînc pătrunsă de curentul grecesc. Dacă, mai tîrziu, curentul slavon l-a biruit în mod definitiv, aceasta s-a datorat poate numeroșilor refugiați sîrbi și bulgari alungați din propria lor țară de stăpînirea turcească; și s-a datorat mai cu seamă activității călugărului Nicodim, macedonean după tată și sîrb după mamă, care, reîntors de la Muntele Athos, a petrecut cîțiva ani în Serbia sa natală, apoi, după dezastrul de la Košovo și îndeosebi după cel de la Nicopole, s-a refugiat în Țara Românească, unde a pus bazele unei vieți monahale fertilă în lucrări literare și artistice, viață pe care prelații greci nu s-au gîndit, pare-se, s-o introducă.*

Nicodim nu e primul sîrb pe care îl întîlnim în Țara Românească. Legăturile dintre aceasta și Serbia sînt mai puțin ușor de elucidat decît relațiile Valahiei cu Bizanțul, dar se pot bănui chiar înainte de secolul al XIV-lea cînd influența sîrbească se întîlnește peste tot, în viața politică, în religie și în artă. Fără îndoială că aceasta este epoca în care se stabilesc primele relații de la stat la stat, cînd, sub presiunea turcească, atenția sîrbilor se deplasează, din Epir și Tesalia, spre ținuturile dunărene, unde tocmai luase ființă Principatul de la Argeș. Înainte, totuși, evoluția constituirii cnezatelor și voievodatelor prezintă, în ținuturile sîrbești și cele românești, un paralelism atît de curios, încît ești silit, în mod involuntar, să-ți imaginezi unele foarte vechi legături între aceste două popoare, și dl. Nicolae Iorga se întreabă dacă n-ar trebui să mergem pînă acolo încît să presupunem existența unei comunități politice, la origine, între regiunile sîrbești și Valahia

---

[1] Iorga, *Ist. bis. rom.*, I, pp. 17—23 (P. H.).
[2] ID., *ibid.*, p. 34 și urm. (P. H.).

apuseană[1]. *Forma sîrbească a denumirii unor localităţi valahe: Brabova, Corcova, Lipova, Vodiţa, Craioviţa, Rasoviţa, Vidin, Bojin, Romanaţi şi a multor altora (cf., în Serbia, Kladovo, Karatova, Ostroviča, Studeniča, Vidin, Negrotin, Kraguievač etc.) nu ar infirma bineînţeles ipoteza unor vechi relaţii, tot astfel ca numele cîtorva voievozi valahi din vechime (Litovoi, Seneslav, Tihomir) evocă nume sîrbeşti (Radovoi, Stanovoi, Radoslav, Dragoslav, Crescimir, Tihomir), ca dealtfel şi numele unuia dintre cei mai mari domnitori ai Ţării Româneşti, Mircea cel Bătrîn (1386—1418), nume care se înrudeşte îndeaproape cu Mrksa, pe care îl poartă în aceeaşi epocă stăpînitorul sîrb al Avlonei şi Kaninei. Dealtfel am ajuns, cu Mircea, în secolul al XIV-lea, cînd curentul sîrbesc a atins apogeul. Cele două naţiuni, a căror evoluţie politică s-a orientat mai întîi către est (sîrbii către Salonic, iar românii către Silistra), se întîlnesc pe Dunăre, primii abătuţi spre nord de atacul otoman, ceilalţi, sub Vlaicu Vodă, ocupînd Vidinul (1369) pentru a contracara năzuinţele lui Ludovic cel Mare cu privire la fluviu. Şi tot sub Vlaicu Vodă îşi începe Nicodim apostolatul, aducînd valahilor formele arhitecturale ale bisericilor sîrbeşti şi punînd bazele vieţii monahale româneşti.*[2] *Între voievodatul de la Argeş şi malul drept al Dunării, ocupat de sîrbi şi de bulgari, se stabilesc relaţii strînse. Vlaicu este un nume bosniac (diminutivul lui Vladislav), Radu, numele urmaşului său, se întîlneşte la slavii de pe malul Adriaticei, ca şi Dan (Daniel), ca şi Mircea. Alexandru, tatăl lui Vlaicu, poartă acelaşi nume ca şi cumnatul său, ţarul bulgar de la Trnovo. Exemplele s-ar putea înmulţi, şi începînd cu Mircea, domnitorii Ţării Româneşti apar în mod oficial în analele sîrbeşti. Mircea şi Ştefan (fiul lui Lazăr) îl susţin amîndoi pe Musa, fiul lui Baiazid, după cum se vor supune, tot amîndoi, lui Mahomed I, restauratorul unităţii otomane*[3].

Nu ne vom mira aşadar că un domnitor român a apelat la un sîrb pentru a reforma, am putea spune pentru a crea, propria-i Biserică naţională. Căci Vlaicu Vodă a fost cel care, după cum am văzut, l-a chemat pe Nicodim în Ţara Românească. Înainte de el, credincioşii se adunau în nişte simple bisericuţe de lemn, aşa cum se mai văd şi astăzi prin satele româneşti, iar preoţii lor se aflau mai mult sau mai puţin în afara ierarhiei oficiale ortodoxe[4]. *Statul odată constituit, voievozii doreau, bineînţeles, să aibă o biserică legal constituită şi pe cît posibil naţională. La chemarea călugărului sîrb şi a discipolilor săi, au fost înfiinţate cele mai vechi mănăstiri din Ţara Românească — Vodiţa, Tismana, Cotmeana, Snagov, Cozia etc.; iar puţin mai tîrziu, discipolii săi aveau să cîştige pentru ortodoxia slavonă Moldova de curînd constituită. Mănăstirile Neamţ, Bistriţa, Sfîntul Nicolae din Poiană aparţin acestui curent*[5]. *Serbia a rămas atît de puţin străină de această mişcare ce se născuse din impulsul dat de fiii săi, încît îl vedem, în decembrie 1391, pe despotul sîrb Ştefan, fiul ţarului Lazăr, făcînd danii mănăstirilor Tismana şi Vodiţa, amintind în acelaşi timp că şi tatăl său contribuise la ridicarea acestora*[6].

---

[1] Iorga, *Sîrbi şi Români*, Bucureşti, 1922, pp. 5—13 (P. H.).

[2] Este inexactă afirmaţia că Nicodim a pus bazele monahismului românesc. Aşezări monastice cunoscute au existat încă din secolele X—XI la Basarabi (Dobrogea), Cenad şi Hodoş-Bodrog (Banat), iar din secolul al XII-lea numărul lor creşte, determinînd, între altele, intervenţia scaunului papal din anul 1204, papa Inocenţiu III fiind preocupat să ia sub ascultare mînăstirile „greceşti" (= ortodoxe) din Transilvania (*Documente privind istoria României, Transilvania, veac. XI—XIII*, vol. I, Bucureşti, 1951, p. 28). Rolul lui Nicodim a fost acela de a reorganiza viaţa mănăstirească din Ţara Românească în spiritul doctrinei isihaste (V. D.).

[3] *Ibid.*, pp. 18—25 (P. H.).

[4] A se vedea capitolul următor (P. H.).

[5] Iorga, *Ist. bis. rom.*, I, p. 48 (P. H.).

[6] B. P. Hasdeu, *Arhiva istorică a României*, I, 1 (nr. 3 din 22 august, 1864), p. 17, doc. nr. 18 (P. H.).

Marele și durerosul exod care, după Kosovo și ultimele lupte pentru independență, a avut drept urmare emigrarea în masă a poporului sîrb, învins dar nu resemnat, către Banat și malul drept al Dunării, n-a contribuit nici el cu puțin la strîngerea legăturilor dintre sîrbi și valahi și la propagarea influenței sîrbești în ținuturile neprimejduite încă de iataganul turcesc.

După întemeierea Principatelor, cele două popoare creștine care se vor afla cu precădere în legături permanente cu țările române sînt ungurii și, în mod special cu Moldova, polonezii. Dimpotrivă, activitatea vecinilor de la sud, care în epoca precedentă au avut o asemenea influență asupra formării civilizației românești, va deveni în puțină vreme ca și inexistentă, pentru a face loc inițiativei unui popor plin de vigoare, vizînd noi cuceriri teritoriale și în general ostil — turcii.

Căci între aceste trei elemente va avea Moldova — căci de-acum înainte nu ne vom ocupa decît de ea — să-și ducă zbuciumata-i existență, pradă tendințelor hrăpărețe ale acestora, tendințe pe care nu le va dejuca decît prin forța armelor și a diplomației, căutînd sprijin la unii pentru a opune rezistență altora, evitînd servituțile vasalității atît cît era cu putință, pentru ca în cele din urmă, după o îndelungă și strălucită rezistență, să împlinească voința destinului care hotărîse ca întreaga Europă sud-orientală să se supună puterii otomane. Dar, cel puțin, mai fericite decît statele balcanice, complet anihilate din punct de vedere politic de către cuceritorul turc, țările române vor reuși ca în tot cursul istoriei lor să nu fie decît vasale și nu supuse Porții, să subziste, drept urmare, ca entități politice și să păstreze structura organizatorică a unui Principat. Căci ele vor ridica din primul moment sabia regatului sîrb nimicit, își vor asuma rolul de apărătoare ale Crucii împotriva Semilunii în locul Bizanțului prea slăbit din pricina luptelor cu turcii, și care, după ce acesta își va afla sfîrșitul în 1453, într-o ultimă licărire de eroism, se vor proclama moștenitoarele sale. Acești voievozi români, care se înrudesc, prin căsătorie, cu dinastiile imperiale, care adoptă o vestimentație bizantină, ca și ceremonialul dealtfel, nu sînt animați de un van spirit de imitație; ei se consideră a fi cu adevărat urmașii bazileilor, și timp de un secol dovedesc lucrul acesta pe nenumărate cîmpuri de bătălie, unde oștenii lor țărani izbutesc nu numai o dată să respingă acele armate socotite de neînvins, armate care au cucerit Roma Orientului și care într-o bună zi vor amenința Viena.

Această istorie emoționantă, care atinge uneori dimensiunile unei epopei, ne este povestită într-o manieră dintre cele mai însuflețite de monumentele Moldovei, ale cărei biserici din partea septentrională rezumă toate trăsăturile esențiale. Bisericile de lemn, ca și cele mai vechi biserici de piatră, evocă frustra candoare a celor dintîi ani ai tînărului stat. Grațioasele biserici ale lui Ștefan cel Mare amintesc anii de bărbăție, de glorie și de pietate, de restriște și de speranță, cu alte cuvinte de o intensă viață națională. Picturile din timpul lui Petru Rareș și pînă la Alexandru Lăpușneanu ne prezintă concluzia unei arte pe deplin constituită, artă prin care trece uneori o adiere de eroism și ceva ca un fel de sfidare la adresa destinului, atunci cînd, de pildă, pe poarta exterioară a zidului bisericilor vedem acel imn închinat rezistenței victorioase a Constantinopolului atacat de pe pămînt și de pe mare, dar ocrotit de Regina cerurilor, preamăririi căreia îi e dedicată aproape întreaga decorație a zidului. Recunoaștem aici, pe pămînt moldav, ca în atîtea alte locuri, acea magică forță evocatoare a bisericilor: și lor le vom cere de-acum înainte să ne relateze istoria unei întregi civilizații.

CARTEA I

ORIGINILE

CAPITOLUL I

BISERICILE DE LEMN

La cinci minute de piaţa centrală din Cernăuţi, de tramvaiele, de băncile şi de marile ei magazine, modesta şi liniştita stradă General Averescu (fosta stradă Silvestru Morariu) ascunde o clădire care poartă dintr-o dată imaginaţia către epoca patriarhală, cînd oraşele nu erau decît nişte sate umile, cînd credincioşii, în simplitatea lor şi cu puţinătatea mijloacelor lor materiale, îşi ridicau lăcaşurile de cult întru totul asemănătoare celor în care locuiau ei înşişi (pl. I, 4). O asemenea descoperire, în plin centru, are fără îndoială de ce să ne mire; dar nu vom avea nevoie să mergem foarte departe pentru a face şi altele, de acelaşi gen. Să ne continuăm drumul şi să coborîm, de pildă, spre calea ferată şi să suim din nou spre cimitirul care domină colina Caliceanca; vom avea surpriza, de îndată ce vom ajunge pe culme, să vedem răsărind în stînga noastră o biserică aproape la fel, cu o clopotniţă tot de lemn (pl. II, 1). Să trecem pe lîngă Şcoala Normală, în celălalt capăt al oraşului: iată, între patru brazi, o cruce mică de piatră ce marchează locul unde se afla altarul unei a treia biserici de lemn, mutată în întregime, în 1874, în satul vecin, Clocucica, unde se mai află astăzi (pl. I, 5). Aceste umile biserici de lemn, atît de asemănătoare cu casele ţărăneşti sau cu hambarele, atît de mici încît pot fi mutate după dorinţă[1], nu par oare să ofere ochilor noştri acele forme imuabile care datează din primii ani ai Principatului, sau poate că şi mai demult, din vremea acelor mici formaţiuni politice locale ce au precedat întemeierea statului moldav?

Se va obiecta că aceste biserici, destul de numeroase în Bucovina, ca dealtfel şi în Galiţia, nu datează dintr-o epocă anterioară secolului al XVIII-lea. Ştim care este vechimea celor mai multe dintre ele. Biserica „Sf. Treime" de la Clocucica a fost ridicată în anul 1774 de către episcopul Herescul, descendent al unei importante familii nord-moldave; biserica „Adormirea Maicii Domnului" din Caliceanca în 1783 etc.

Dar obiecţia se poate înlătura cu destulă uşurinţă. Între toate aceste biserici, contemporane între ele, este lesne, într-adevăr, de făcut o distincţie care se impune privirii chiar de la început. Ele se reduc toate la două tipuri foarte precis caracterizate. Unele, ca cea de la Milie (pl. I, 1), sînt mari, executate cu măiestrie şi al căror acoperiş, articulat cu pricepere şi încununat cu una (pl. I, 2) şi cel mai adesea cu mai multe turle, amintesc de la prima vedere de tipul de biserică rusească. Bucovina, Galiţia şi Ucraina ne oferă cîteva exemple destul de frumoase.

Nu este lipsit de interes să subliniem faptul că în Bucovina bisericile acestea se află în partea ruteană, cea mai apropiată de Ucraina, unde tipul respectiv este constant şi unde se găsesc cîteva specimene splendide. Aceste biserici îşi au replicile în Galiţia răsăriteană. Ele atrag ochiul turistului celui mai neavizat care se mulţumeşte să călătorească de la Cernăuţi la Lwów şi care le vede înşiruindu-se de-a lungul căii ferate, de pildă lîngă Kolomea, Kragów, Staryo Siolo etc. Ele nu depăşesc oraşul Halici; la Lwów nu se mai văd deloc. Se regăsesc, în cele din urmă, în Ucraina Subcarpatică[2], unde există o întreagă arie în care tipul acesta de biserică pare să constituie o regulă. Dar este uşor să-ţi dai seama că este de origine străină, rusească şi probabil de dată destul de recentă, deoarece este lucrat în foarte multe privinţe după modelul construcţiilor de zid şi reproduce în mare silueta generală a bisericilor ruseşti. Aici nu poate fi vorba, în nici un caz, de un tip primitiv, şi nici, mai ales, de un tip românesc.

Celălalt tip, dimpotrivă, mult mai simplu, este cel asupra căruia ne-am oprit la începutul

[1] Exemplul de la Clocucica nu constituie un caz izolat; noua biserică de zid din Bistriţa, Transilvania, de pildă, a înlocuit o biserică de lemn, mutată într-un sat vecin; străvechea biserică de la Putna, de care vom vorbi mai tîrziu, a fost ridicată iniţial la Volovăţ etc. (P. H.).

[2] Şcerbakivski, *Ukrainskie Mistetvo*, II, Lwów-Kiev, 1913 (P. H.).

acestui capitol, tipul bisericii de mici dimensiuni. în formă de locuinţă obişnuită. Aspectul lui arhaic ne îndeamnă să vedem în el moştenirea unei lungi tradiţii şi, în orice caz, persistenţa, pînă în zilele noastre, a arhitecturii de lemn, alături de cea de zid, constituie un fapt interesant. Dar dacă este lesne de admis că utilizarea lemnului în construcţia bisericilor e tot atît de veche ca şi cea a zidăriei şi că prima a precedat-o probabil pe cea de a doua, fragilitatea lemnului n-a lăsat să supravieţuiască aproape nici o biserică de felul acesta anterioară secolului al XVIII-lea. Nu ne-am putea aşadar pronunţa, prin intermediul unor exemple sigure, cum arătau cele mai vechi biserici; dar nu ni se pare cu neputinţă să încercăm a reconstitui, cu ajutorul raţionamentului, aspectul primelor construcţii religioase din Moldova.

Pe vremea cînd, sub suzeranitatea a diferiţi stăpînitori, ţăranii români alcătuiau în văile lor microcosmosurile politice de care am vorbit, lăcaşurile care-i reuneau pentru rugăciune

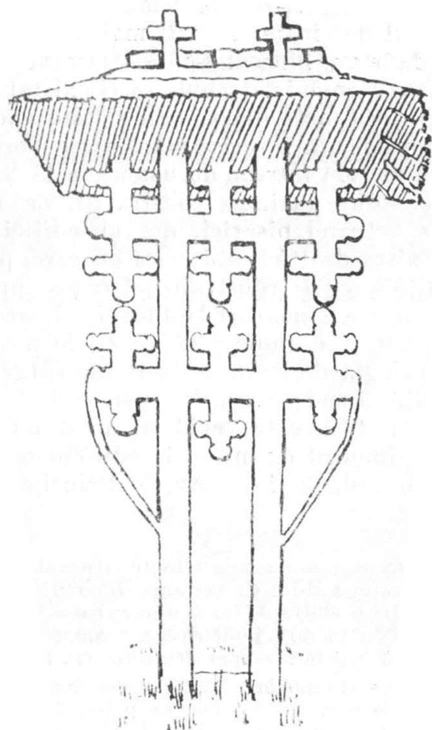


Fig. 1 — O troiţă.

trebuie să fi fost dintre cele mai rudimentare. Poate că la început se mulţumeau să ridice doar unele modeste altare de lemn sau de zid, dacă nu chiar simple cruci. Crucea, în numeroase împrejurări, a ţinut încă şi ţine loc de biserică. Şi astăzi încă, ţăranul român poate fi adesea văzut închinîndu-se în faţa unor înalte cruci de lemn ridicate în plin cîmp, frecvenţa lor variind de la o provincie la alta. Astfel, crucile din Transilvania sînt foarte simple; cele din Oltenia sînt cunoscute datorită acelor forme pitoreşti şi caracteristice, complicate uneori, denumite troiţe (fig. 1) şi care joacă, în România, aproape acelaşi rol pe care-l deţin, la noi, capelele de pe marginea drumurilor sau de pe la răspîntii. Crucile şi troiţele pe care le vedem noi astăzi nu sînt mai vechi de un secol, dar ele reproduc unele tipuri tradiţionale care ne dau putinţa să ne imaginăm că cele de la origine erau destul de asemănătoare cu ele. Nici chiar voievozii nu nesocoteau umila cruce pe care ţăranul o înalţă deoarece n-are mijloacele necesare ca să dureze o biserică. În timp de război sau de grea cumpănă, în mai multe rînduri, voievozii români au ridicat în mijlocul cîmpiei sau a pădurii cruci în faţa cărora au pus să se oficieze slujba religioasă, aşa cum armatele din timpul războaielor noastre moderne vor ridica atît de des efemere altare de gazon pentru a celebra în mare grabă o liturghie. Citim într-o carte editată în 1685 la Viena că voievodul valah Şerban Cantacuzino, forţat să ia parte, cu trupele sale, la asediul condus de sultan, suzeranul său, împotriva Vienei în 1683, ridicase în mijlocul taberei, lîngă Gatter-Hölzl (aproape în locul unde avea să se construiască mai tîrziu palatul Schönbrunn) o cruce mare de stejar, înaltă de aproape trei metri şi jumătate, unde se oficia liturghia în fiecare dimineaţă[1]. Episodul acesta, la care atît de des se referă istoricii români, ne este confirmat şi de alte mărturii contemporane, ca cele ale lui Formanti şi Filipeschi, care ne-au transmis inscripţia latină de pe cruce[2]. Care cruce, luată de pe cîmpul de luptă turcesc, împreună cu alte lucruri, ca pradă de război şi adusă la episcopia din Viena, a fost reînălţată aproape în acelaşi loc în care a fost găsită, dar nu ştim cînd a dispărut. Ştim dealtfel că era un statornic obicei al voievozilor români aflaţi în campanie de a ridica cruci, în lipsa bisericilor, îngăduind soldaţilor să-şi îndeplinească îndatoririle religioase. Iar atunci cînd nu erau zoriţi de timp, făceau şi mai mult chiar; căci Vasile Lupu, în

[1] Nikolaus Hock, *Kurze Beschreibung Dessen was in wehrender Türkischen Belagerung der kayserlichen Residenz Stadt Wien von 7. Julij bisz 12 Septembris des abgewichenen 1683. Jahrs sowohl in Politicis und Civilibus als Militaribus passiret*, Wien, L. Voigt, 1685, p. 30; cf. C. J. Karadja, *Revista Istorică*, oct.-dec. 1923, p. 182 şi urm. (P. H.).

[2] N. Iorga, *Studii şi Documente*, XI, pp. 137—140 (P. H.).

război cu tătarii și cu cazacii, a ridicat, prin 1650, o adevărată bisericuță de lemn în pădurea de la Căpotești, unde se refugiase[1].

Acestea sînt, ce este adevărat, împrejurări excepționale. Dar în afară de cazurile, ca să spunem așa, de forță majoră, în țările române au fost ridicate numeroase biserici de lemn, nu numai pentru a răspunde unor necesități vremelnice, dar și pentru a asigura exercitarea permanentă a cultului în sate sau în mănăstiri. Bisericile de lemn care ni s-au păstrat sînt într-adevăr destinate să dăinuie, căci au fost îndeajuns de solid construite ca să se poată menține timp de mai multe secole. Polonia a cunoscut și ea aceste biserici de lemn. La fel și Țara Românească; biserica de la Pâroși, în Oltenia, de pildă, care datează din 1771, este, datorită fineții cu care a fost lucrat lemnul, un foarte frumos specimen de artă populară[2]. Unul din exemplele cele mai cunoscute, nu însă și dintre cele mai frumoase, este bolnița mănăstirii „Dintr-un lemn", din județul Vîlcea[3]. Trebuie să fie și ea tot din secolul al XVIII-lea; aici avem de-a face cu o legendă mai veche. Pe locul actualei biserici principale a mănăstirii, construcție de zid ce datează din anul 1715, se înălța o biserică făcută, potrivit tradiției, din lemnul unui stejar (de unde și numele mănăstirii, *Dintr-un lemn*, adică dintr-un singur arbore), pe care un cioban a găsit fixată o icoană făcătoare de minuni. Oamenii au încercat să mute icoana într-o biserică, dar le-a fost cu neputință s-o clintească din loc. De unde au înțeles că icoana dorea să rămînă acolo, așa că i s-a construit chiar în locul acela, cu lemnul stejarului respectiv, o bisericuță, în interiorul căreia a fost depusă cu toată cinstea cuvenită. Se poate vedea și astăzi această icoană, îmbrăcată, după cuviință, în aur și argint, pe tîmpla actualei biserici de zid.

Transilvania ne oferă un număr îndeajuns de impresionant de fermecătoare biserici de lemn ce vădesc un gust artistic dezvoltat și o îndelungă practică în arta lemnului. Bisericile acestea însă nu ne îngăduie să tragem nici un fel de concluzie. Căci multe dintre ele denotă o incontestabilă influență gotică și o imitație a arhitecturii specifice zidăriei. Îndeosebi clopotnița lor caracteristică, turn pătrat avînd în vîrf un fel de foișor încununat cu o fleșă foarte ascuțită, este copia exactă a unui prototip de clopotniță de circulație curentă în Europa centrală și mai cu seamă în Elveția. E foarte posibil ca aici să avem de-a face cu modele relativ recente, care nu reproduc tipul primitiv și care ne oferă punctul terminus al unei arte. Dealtfel, chiar dacă am admite că țăranul român din Transilvania s-ar fi inspirat încă din vechime de la bisericile catolice, n-am putea trage nici un fel de concluzie în ceea ce privește Moldova, unde țăranul nu avea sub ochi asemenea modele occidentale. În general, dealtfel, dacă în regiunile care ne interesează arhitectura lemnului și arhitectura zidăriei au unele trăsături comune, lemnul este cel care a imitat zidăria și nu zidăria cea care a imitat lemnul.

Oricum, aceste biserici din Transilvania, ca și surorile lor din Țara Românească sau din Moldova, sînt în măsură să confirme răspîndirea și gradul de dezvoltare atins de arhitectura lemnului în țările române, ca și iscusința artistică a țăranului care le-a ridicat[4]. Se simte aici o îndelungată tradiție, iar dacă în epoca noastră, cînd piatra se poate transporta cu atîta ușurință, cînd cărămida se poate obține atît de lesne, construcțiile de lemn își păstrează totuși locul de cinste, cu atît mai mult aceste biserici de lemn, binecunoscute călătorului care a străbătut România, trebuie să fi existat încă în epocile cele mai îndepărtate[5]. Este aproape sigur, de pildă, că biserica mănăstirii Voroneț, pomenită în 1471 într-un document de la Ștefan cel Mare, adică înaintea construirii, de către acesta, a actualei biserici, era un edificiu de lemn[6]. Există dealtfel o biserică pe care, potrivit tradiției, ar fi construit-o Dragoș, primul voievod cvasilegendar al Moldovei, și care, de bine de rău, a dăinuit pînă în zilele noastre. Este bisericuța de lemn de la Putna (pl. I, 3), care merită să ne oprim o clipă asupra-i, deoarece, dacă tradiția este veridică, acest lăcaș ar constitui singurul exemplu de edificiu religios datînd chiar de la începuturile Principatului.

---

[1] N. Iorga, *Ist. Bis. Rom.*, I, p. 24 (P. H.).

[2] G. Balș, *Biserica de lemn din Pâroși*, B.C.M.I., VIII, 1915, p. 124 și urm. (P. H.).

[3] Cf. de pildă Iorga-Balș, *L'Art roumain*, p. 15 (P. H.)

[4] Ne luăm îngăduința de a trimite cititorul la excelenta monografie a d-lui C. Petranu, *Bisericile de lemn din județul Arad*, ediție de lux, cu numeroase fotografii caracteristice, o lucrare judicioasă și completă, ce ne dispensează să insistăm asupra detaliilor (P. H.).

[5] Despre marele număr de biserici de lemn existente în Moldova secolului al XV-lea, ne putem face o idee din lectura documentelor domnești. În anul 1428, Alexandru cel Bun înzestra mănăstirea Bistrița cu 50 de biserici din ținutul Neamțului, iar în anul 1490 Ștefan cel Mare dăruia mănăstirii Putna 66 biserici din ținuturile Suceava și Cernăuți (V. D.).

[6] Kozak, *Inschr.*, p. 200 și urm.[7] (P. H.).

[7] Cu ocazia lucrărilor de restaurare întreprinse în anii 1960—1961, cercetările arheologice au dat la iveală vestigiile bisericii de lemn care a precedat ctitoria lui Ștefan cel Mare de la Voroneț (V. D.).

Către anul 1710, compilatorul Nicolae Costin, fiul marelui cronicar Miron Costin, ne povestește că i s-a adus la cunoștință faptul că, potrivit unei foarte vechi tradiții, Dragoș, atunci cînd a părăsit Maramureșul pentru a descăleca în Moldova, ar fi ridicat la Olovăț (Volovățul de astăzi) o bisericuță de stejar care i-a adăpostit mai tîrziu mormîntul. Adaugă apoi că Ștefan cel Mare a mutat-o la Putna în momentul în care pusese să se ridice celebra mănăstire și a înlocuit-o, la Volovăț, prin biserica de zid[1], înălțată în 1502. Ștefan dorea, fără îndoială, să ofere călugărilor veniți la Putna un lăcaș de închinăciune provizoriu în așteptarea înfăptuirii măreței biserici pe care o plănuia. Această micuță capelă de lemn, pe care toate textele, ca și tradiția locală dealtfel, i-o atribuie lui Dragoș[2] a rămas pînă în zilele noastre pitoresc cuibărită la poalele unei coline. Consecvența tradiției nu ne îngăduie totuși să afirmăm că biserica ar data din secolul al XIV-lea, din lipsa unor documente emise îndeajuns de aproape de epoca respectivă; și, oricum, biserica trebuie să fi fost refăcută sau reparată de mai multe ori, stejarul cel mai trainic neputînd rezista atîtea secole. Așa cum este, însă, ea e de o valoare inestimabilă, căci în ceea ce privește forma exterioară nu s-a schimbat cu siguranță prea mult. Părintele Dan, istoricul Putnei[3], este de părere că tîmpla micului altar datează chiar din epocă. Cunoaștem dealtfel o parte din ultimele reparații sau transformări pe care le-a suferit edificiul. În anul 1778, arhimandritul Vartolomei Măzăreanu i-a adăugat un pridvor din lemn de brad; și pînă în 1871 a fost lărgită și mărită de mai multe ori[4]. Aceste multiple retușări nu i-au anulat, totuși, înfățișarea generală, ce rămîne aceea a unei case țărănești sau a unui hambar. Iar aspectul acesta este cu atît mai veridic de cînd a încetat să mai slujească drept lăcaș de cult, după ridicarea unei noi biserici parohiale (pl. I, 3) în 1908, în momentul de față ea fiind folosită drept fînărie[6]. Doar cele două cruci de pe acoperiș mai amintesc astăzi originea sa religioasă și nimeni n-ar bănui că este împărțită, în interior, în pridvor, pronaos, naos și altar, și nici că închipuie forma unei cruci. Aspectul acesta modest constituie pentru noi o garanție suficient de sigură în privința fidelității relative cu care a fost păstrată aparența ei exterioară. Și ne confirmă prima impresie pe care am încercat-o în fața bisericilor de lemn din secolul al XVIII-lea, amintite la începutul capitolului. Tipul acesta, de simplă locuință rustică, ce nu diferă în exterior de celelalte case din sat decît prin simbolurile ei cultuale, este într-adevăr un tip foarte vechi, primitiv, păstrat printr-o îndelungă tradiție și datînd poate din vremea primelor începuturi ale unei vieți publice românești organizate.

Este un lucru pe care îl înțelegem cu atît mai bine cu cît Bucovina este unul din ținuturile acelea din nord în care lemnul se găsește din belșug și care nu oferă nimic altceva ca material de construcție. Alte regiuni sînt bogate în gresie și granit, care aici lipsesc cu desăvîrșire. Absența pietrei este ceea ce frapează în primul rînd călătorul la sosirea lui în România. Chiar și la ora actuală, arhitecții din orașe se străduiesc să imite piatra de talie pînă și la cele mai importante monumente ale lor, prin aplicații de stuc, mai mult sau mai puțin fasonat care maschează modeștii pereți de cărămidă din care este alcătuită structura clădirii. Ba și capitala este construită în felul acesta, orașele din provincie avînd un aspect și mai sărăcăcios. Lemnul, cărămida și chirpiciul constituie elementele esențiale de construcție în satele bucovinene, ca și la periferiile orașelor; în acestea din urmă domină cărămida, mai mult sau mai puțin manifestă, însă noi nu avem cunoștință nici măcar de o singură locuință din Cernăuți durată din piatră. Dacă bisericile din epoca de mare înflorire rețin atenția prin grosimea și trăinicia zidurilor lor de piatră, aceasta se datorește faptului că voievozii care le-au înălțat dispuneau de unele mijloace de transport pe care țăranii simpli nu le aveau. Muntele oferă de fapt, ici și colo, admirabile blocuri de piatră relativ ușor de folosit, iar noi nu pretindem că înainte de secolul al XV-lea nu s-a aflat niciodată, aici, vreo bisericuță sau vreun paraclis de piatră; dar tot ce ar fi putut exista pe atunci a dispărut și, fără îndoială, asemenea construcții

1 N. Costin, citat în Kogălniceanu, *Letopisețele Moldaviei și Valahiei*, Buc., 1872, I, p. 133, n. 1 (P. H).

2 Dragoș, tatăl lui Sas, este aproape tot atît de legendar ca și Pharamond. Poporul spune „în timpul lui Dragoș" pentru a indica tot ceea ce se referă la începuturile Moldovei. Adevăratul întemeietor al statului este, însă, după cum am văzut, Bogdan[5] (P.H.).

3 D. Dan, *Mănăstirea și comuna Putna*, Buc., 1905, pp. 125–128 (P. H.).

4 ID., *ibid.*, p. 127 (P. H.).

5 Dragoș, voievodul maramureșan din Bedeu, nu este o simplă figură legendară, el a existat într-adevăr devenind conducător al Moldovei de sub munte imediat după campania antitătărască din anii 1323–1324. (Radu Popa, *Țara Maramureșului în veacul al XIV-lea*, București, 1970, p. 240–242) (V. D.).

6 Între timp, biserica de lemn de la Putna a fost restaurată și redată cultului, fiind, totodată, un prețios obiectiv vizibil (V. D.).

trebuie să fi fost extrem de rare, deoarece muntele însuşi pune la dispoziţie aproape numai lemn.

Ceea ce nu înseamnă dealtfel în mod necesar o inferioritate. Există o civilizaţie a lemnului, după cum există o civilizaţie a zidăriei. Şi nici n-ar fi cu totul exact dacă am spune că cea de a doua a învins-o pe cea dintîi. Acest lucru este adevărat la noi, ca şi în lumea mediteraneană; dar pretutindeni unde atotstăpînitoare este pădurea, arta lemnului a dat la iveală capodopere. Bisericile scandinave, châletturile elveţiene sau germane, locuinţele finlandeze, lituaniene, ruseşti etc. ne oferă zilnic exemplul unor creaţii pline de pitoresc şi de o încîntătoare ingeniozitate. În Moldova, de asemeni, lemnul şi-a păstrat locul de cinste, iar succesul zidăriei nu i-a dăunat cu nimic; a acceptat, cel mult, să imite unele procedee specifice acesteia. Poate că şi el i-a furnizat zidăriei cîteva. Arhitectura lemnului are adînci rădăcini în trecut şi ne poartă cu gîndul la vremurile cînd nu exista încă o Biserică oficială (şi nici Stat), nici ierarhie ecleziastică bine definită şi cînd nişte venerabili schimnici, a căror aură de sfinţenie radia pînă departe, vedeau cum vin penitenţii ca în pelerinaj pînă la umila lor colibă ca să le ceară binecuvîntarea şi dezlegarea de păcate. Aceşti sihaştri joacă un rol activ în istoria civilizaţiei moldoveneşti; îi vedem intervenind în mai mlte rînduri pentru a propovădui mulţimilor sau pentru a-i povăţui pe domnitori[1].

Trăind în simple colibe de lemn sau în peşteri rudimentar amenajate, ei sînt nişte figuri binecunoscute în munţii româneşti, în care cuvîntul *sihăstrie* se întîlneşte la fiecare pas. Malurile abrupte ale Nistrului şi ale afluenţilor săi păstrează încă urmele peşterilor în care au trăit aceşti schimnici în secolul al XIII-lea, în Bucovina şi în Podolia[2]. Amintirea lor dăinuie fără îndoială în numele micii localităţi Schitu, în faţa căreia se află Zaleszczyki. Valea Putnei, unde Ştefan cel Mare şi-a înălţat celebra mănăstire, era în epocă o adevărată Tebaidă. Cît despre preoţii propriu-zişi, oricare ar fi fost mîna care i-a hirotonisit, slujbele lor religioase, în vremurile acelea cînd, în ţările române, ce rămăseseră în afara influenţei directe a Bizanţului, creştinismul păstrase ceva din simplitatea-i originară, se reduceau probabil la rostirea cîtorva rugăciuni în faţa crucii sau în bisericuţa de scînduri ridicată prin grija comunităţii, după cum invocaţiile credincioşilor constau mai cu seamă într-un număr impresionant de cruci, întocmai ca la ţăranii ruşi şi la un mare număr de ţărani români din zilele noastre. Mai tîrziu, cînd va exista un stat constituit, voievozii, pentru a se pocăi sau în semn de evlavie, vor face să răsară din solul moldav o întreagă constelaţie de biserici, pe care le vor înzestra şi le vor întreţine adesea ei înşişi, fără ca, din pricina aceasta, modestele biserici de lemn din perioada precedentă să dispară. Astfel că, în vreme ce splendidele mănăstiri din secolul al XV-lea şi al XVI-lea oglindesc gîndirea voievodală, micile sanctuare de lemn simbolizează vremurile cînd comunităţile umane nu depăşeau cadrul unui sat sau al unei văi şi cînd credincioşii nu aveau la dispoziţie mijloace materiale pentru construcţii de mai mari dimensiuni. După întemeierea statului moldav, tipul acesta de biserici, economic şi uşor de realizat, îşi va păstra locul de cinste în satele şi tîrguşoarele care doreau să-şi ridice un lăcaş de închinăciune pe propria lor cheltuială.

Într-adevăr, ţăranul îşi dura biserica aşa cum îşi dura şi locuinţa, ceea ce făcea şi ţăranul rus. Acesta din urmă folosea două cuvinte care sînt dublete pentru a indica locuinţa lui Dumnezeu şi propria sa casă, ca şi cum ar fi făcut în mod inconştient apropierea între biserică şi izbă[3]; iar ţăranul român, care a luat din limba slavonă cuvîntul *hram* pentru a indica patronul unei biserici, îşi ridica locuinţa proprie sau pe cea a lui Dumnezeu după aceleaşi principii şi folosindu-se de aceleaşi unelte, printre care barda juca rolul principal. Ne vine greu să reconstituim planul exact al unor asemenea edificii; acesta trebuie să fi variat de la un loc la altul, potrivit posibilităţilor materiale ale comunităţii şi măiestriei constructorilor. Probabil că n-au avut niciodată decît o singură absidă, poligonală, aşa cum cerea utilizarea scîndurilor şi aşa cum vedem încă şi astăzi la exemplarele pînă astăzi păstrate. Planul triconc este o invenţie posterioară, venită fără îndoială de la Muntele Athos prin intermediul ucenicilor lui Nicodim, iar prima biserică de zid pe care o cunoaştem, cea de la Rădăuţi, are plan bazilical. Planul treflat este dealtfel foarte rar, chiar la bisericile de lemn de dată recentă; absidele laterale sînt adesea păstrate sau lipsesc cu totul. Adăugăm că bisericile acestea primitive trebuie să fi fost mici, nedepăşind o lungime de vreo doisprezece metri, care este

[1] Cf. în special Daniil Sihastrul în timpul lui Ştefan cel Mare (P. H.).

[2] Cf. Kozak, *Inschriften*, p. 64 (P. H.).

[3] Cf. L. Réau, *L'Art russe*, I, p. 259 (P. H.).

lungimea maximă a surorilor lor de dată mai recentă.[1]

O ultimă componentă arhitecturală — clopotnița — merită să ne oprim puțin asupra ei. În toate exemplele pe care le-am menționat, aceasta este separată de biserică, fapt care nu cunoaşte excepţie în ceea ce priveşte bisericile de lemn; şi se întîlnesc foarte puţine excepţii în ceea ce privește bisericile de zid: este o regulă de la care biserica ortodoxă nu se abate aproape niciodată.

Trebuie să spunem că în Răsărit clopotul nu este legat de cult în mod atît de strîns ca la catolici. Clopotul nu bate decît în ocazii foarte rare, îndeosebi la sărbătorile mari. În restul timpului, călugării sau credincioșii sînt chemaţi la slujba religioasă prin toacă, acea scîndură special tăiată, pe care-o poartă un călugăr pe umăr, lovind-o în cadență cu un mic ciocan de lemn în timp ce înconjoară biserica. Obiceiul, cunoscut odinioară și în Apus, nu mai are curs astăzi decît în Răsărit, și mai cu seamă în sate și la mănăstiri. Uneori toaca de lemn este înlocuită printr-o toacă metalică în formă de potcoavă, agăţată în permanenţă la ușa bisericii și în care se bate cu un fel de ciocan. Folosirea mai puţin frecventă a unui clopot adevărat explică în parte faptul că biserica ortodoxă a rămas mai credincioasă decît cea occidentală vechii izolări a clopotniţei, obicei din care la noi n-a mai rămas, ca să spunem astfel, nici un fel de urmă.

Clopotniţele, în Moldova, se reduc aproape toate la două forme:

1 — Un fel de turn de lemn, închis, adăpostind o scară ce duce la un prim etaj liber, peste care se află doar un acoperiș, din care atîrnă unul sau mai multe clopote (pl. II, 1). Este un sistem foarte răspîndit în România și în ţările vecine;

2 — Arcade de piatră sau de cărămidă, în general în număr de trei, așezate direct pe sol (pl. LXVIII, 2); așa cum este cazul bisericii Sf. Nicolae din Cernăuţi. Arcade de felul acesta am întîlnit şi în Franţa, în vîrful cîtorva vechi biserici romanice; e mai curios să le găsim așezate pe pămînt, dar cazul este frecvent.

Cît privește decoraţia acestor biserici, ne-o putem cu uşurinţă imagina datorită exemplelor de artă populară a lemnului pe care le găsim din belșug prin casele ţăranilor și chiar în biserici, unde stranele, sfeșnicele și analoagele reiau în general motivele obișnuite ale artei ţărănești. Cîteva rozete tăiate cu barda, cîteva stele în șase colţuri, cîteva desene geometrice, iată baza decoraţiei mobilelor şi a locuinţelor rustice. Motive foarte vechi, tracice, prehelenice, preistorice chiar. Aceste motive tradiţionale, păstrate întocmai timp de milenii, au constituit, cu certitudine, baza decoraţiei bisericilor moldovenești primitive[2].

Şi în privinţa decoraţiei, bisericile de lemn pe care le întîlnim în România pot să ne dea diverse informaţii asupra celor care le-au precedat. Motivele acestea seculare, milenare chiar, cu care moldovenii din al XVIII-lea, al XIX-lea și al XX-lea secol își împodobesc modestele lor biserici, sînt în mod foarte sigur aceleași pe care străbunii lor le sculptau cu patru sau cinci secole înainte. Tot astfel și mobilierul celor mai multe biserici românești (strane, analoage, sfeșnice, jilţuri voievodale sau episcopale), din care unele piese par să dateze din secolul al XVI-lea, prezintă aceleași desene. Dar motivele acestea ne sînt bine cunoscute. În România de astăzi, ca și în Creta prehelenică, ele alcătuiesc ornamentaţia curentă a sanctuarului și a casei. Ţăranii români din epoca noastră le sculptează cu un gest milenar pe porţile și ușile lor, pe ferestrele, sipetele, mesele lor, pe fundurile pe care își răstoarnă mămăliga, pe furcile de tors etc. Şi se găsesc din belșug în atît de interesantele albume ale lui Oprescu[3],

[1] Tipologia de bază a vechilor biserici de lemn românești demonstrează o remarcabilă unitate pe întregul teritoriu al ţării, din Maramureș în Oltenia, din Crișana în Moldova. Construite din grinzi de mari dimensiuni dispuse în cununi orizontale și încheiate, de regulă, în coadă de rîndunică, bisericile de lemn la români sînt mononavate, cu despărţirea rituală a spaţiului interior, absida altarului, în general poligonală, fiind decorată. Naosul este boltit în semicilindru, iar pronaosul este tăvănit. Ornamentica lemnului, lucrată din bardă, constă din rozete solare, capete de cai, funii împletite. Acoperișul de șiţă este înalt și unitar. Iniţial lipsite de turn, bisericile de lemn au fost înzestrate cu turn-clopotniţă mai ales începînd din secolul al XVIII-lea, secol care marchează și procesul diversificărilor locale. Alături de titlurile indicate de P. Henry, reţinem: V. Brătulescu, *Biserici de lemn din Maramureș*, București, 1941; V. Vătășianu, *Contribuţie la studiul tipologiei bisericilor de lemn din Ţările Române*, în „Anuarul Institutului de Istorie din Cluj", Cluj, 1960; Grigore Ionescu, *Arhitectura populară în România*, București, 1971; Paul Petrescu, *Arhitectura ţărănească de lemn din România*, București, 1974; Andrei Pănoiu, *Din arhitectura lemnului în România*, București, 1977 (V. D.).

[2] De fapt este vorba despre decoraţia bisericilor românești de lemn în general, nu numai din Moldova (V. D.).

[3] G. Oprescu, *Arta populară românească*, Cult. Naţ., 1919; *Peasant Art in Roumania*, „The Studio", Londra, 1929 (P. H.).

Weslowski[1], Iorga[2], Tzigara-Samurcaş[3] şi ale altora[4]. Este de-ajuns să intri în locuinţa unui ţăran român pentru a le vedea. Şi este interesant să constatăm, chiar de la începutul lucrării noastre, această desăvîrşită identitate, arhitecturală sau decorativă, între arta religioasă primitivă şi arta populară. Cea dintîi a luat naştere în mod nemijlocit din cea de a doua, şi chiar mult mai tîrziu, atunci cînd mărinimia domnitorilor autohtoni şi abilitatea artiştilor vor ridica strălucitele monumente ale apogeului moldav, arta populară, ce trecuse fără îndoială pe planul al doilea, nu va fi totuşi alungată din lăcaşul de cult pe care va continua, dacă nu să-l construiască, cel puţin să-l decoreze şi mai cu seamă să-l mobileze.

Şi va face lucrul acesta potrivit străvechilor ei principii. Românul este prin esenţă conservator şi tradiţionalist. Această artă populară a dăinuit intactă pînă în zilele noastre, aşa după cum şi arhitectura lemnului s-a menţinut alături de arhitectura zidăriei. Aceasta din urmă însă pare să fi avut în Moldova începuturi modeste şi să se fi conformat mai întîi oarecum normelor arhitecturii lemnului. Nu există nici un fel de întrerupere de la una la alta şi se pare că, la început, au fost animate de acelaşi spirit. Biserica din Rădăuţi, cel mai vechi monument religios de zid care a ajuns pînă la noi, păstrează încă în liniile sale exterioare aspectul caracteristic al unei case, aşa cum l-au avut bisericile de lemn pe care le-am studiat pînă acum.[5]

---

[1] Weslowski, *Die Möbel bei den rumänischen Bauern in der Bukowina* (P. H.).

[2] N. Iorga, *L'Art populaire roumain*, Craiova, 1923 (P. H.).

[3] Tzigara-Samurcaş, *Izvoade de crestături*, Buc., 1928 (P. H.).

[4] Din bogata bibliografie acumulată în ultimele decenii cu privire la arta lemnului la români semnalăm: Paul Petrescu, Georgeta Stoica, *Arta populară românească*, Bucureşti, 1981; Cornel Irimie, Marcela Focşa, *Arta ţărănească a lemnului*, Bucureşti, 1983 (V. D.).

[5] Biserica din Rădăuţi suprapune o veche biserică de lemn atribuită lui Bogdan I (a se vedea p. 49, nota 4) (V. D.).

PRIMELE BISERICI DE ZID

I — MOLDOVA PÎNĂ LA ALEXANDRU CEL BUN

Începuturile statului moldovenesc au fost destul de zbuciumate. *Bogdan I*, după victoria sa asupra lui Balc, fiul lui Sas, a luptat din greu pentru a apăra pînă în clipa morții sale, a cărei dată nu ne este cunoscută, o independență cu care ungurii nu puteau și nici nu voiau să fie de acord[1]. Nu știm pînă unde se întindea autoritatea sa; Principatul Basarabilor încălca teritoriul Moldovei de astăzi[2], care n-a atins țărmul Mării Negre înaintea dinastiei Mușatinilor, iar sub Bogdan pare să nu fi depășit, spre est, Siretul. Nici un monument, din perioada aceasta, n-a ajuns pînă la noi, perioadă în care atenția domnului era absorbită în întregime de lupta împotriva fostului suzeran și de primele măsuri ce trebuiau luate în vederea organizării Principatului. În afară de cîteva monede, care chiar din epoca aceasta îndepărtată reprezintă stema Moldovei (capul de bour cu o stea între coarne și flancat, de o parte și de alta, de o semilună și o rozetă)[3], numai mormîntul de gresie pe care Ștefan cel Mare a pus să i se ridice, în anul 6988 (1480), „străbunului său, bătrînul voievod Bogdan", în naosul bisericii din Rădăuți[4], perpetuează amintirea vajnicului luptător care a întemeiat Principatul Moldovei.

Fiul său *Lațcu*, al cărui mormînt tot biserica din Rădăuți îl adăpostește, a căutat un plus de securitate în diplomație. Și trebuie ca pericolul să fi fost deosebit de grav pentru ca Lațcu să fi fost nevoit a cere ajutorul Poloniei și a solicita, domnitor ortodox fiind, și a obține din partea papei, în 1370, instalarea la Siret, care devenise capitală, înlocuind Baia, a unei episcopii catolice, poate că în scopul de a-i îmbuna pe unguri[5]. Asemenea condiții de viață nu erau nicidecum favorabile construcțiilor.

La moartea sa, Lațcu a lăsat o fiică, Anastasia[6], care, potrivit legilor pe atunci în vigoare, nu putea moșteni tronul. Ca urmare, moldovenii au cerut un domnitor de la cel mai puternic vecin, Lituania, care în acest sfîrșit de veac al XIV-lea se întindea de la Marea Baltică pînă la Marea Neagră. Fie că doreau să atragă asupra tînărului stat moldovenesc bunăvoința acestui imperiu redutabil și puternic, fie că își închipuiau că vor găsi într-un prinț din țara aceasta, care nu demult luptase cu atîta strălucire împotriva moscoviților și a tătarilor, energia necesară pentru a apăra împotriva tuturor independența tinerei lor patrii, moldovenii l-au chemat la tron pe *Iuga* sau *Iurg I Koriatovici*, a cărui domnie a fost marcată prin întemeierea cîtorva orașe și sate fortificate[7] și printr-o reîntoarcere completă la ortodoxie[8]. A fost însă asasinat către anul 1377, iar după moartea sa a urmat o perioadă foarte frămîntată, epoca începuturilor *dinastiei Mușatinilor*, marcată printr-o serie de războaie civile în cursul cărora întîlnim frați care se detronează unul pe altul și în legătură cu care știm foarte puține lucruri, chiar atunci cînd este vorba de numele și de succesiunea exactă a acestor domnitori. Deși români, acești Mușatini sînt de asemenea

---

[1] Ludovic I folosește de mai multe ori expresia „pămîntul nostru moldovenesc" în actul prin care, în 1365, pentru a-l despăgubi pe Balc, fiul lui Sas, de pierderile suferite din pricina lui Bogdan, îi dăruiește pămînturile confiscate de la acesta din urmă în ținutul său de baștină, în Maramureș (cf. Codrescu, *Uricariul*, VII, pp. 1—31 și Hurmuzaki, *Documente*, I², (p. 94) (P. H.).

[2] Cf. Xenopol, III, p. 144 și nota 4 (P. H.).

[3] Cf. Hasdeu, *Etymologicum magnum Romaniae*, p. 2434 și pl. A, 2 (art. *Ban*) (P. H.).

[4] Kozak, *Die Inschriften aus der Bukowina*, Wien, 1903, p. 102 (P. H.).

[5] Xenopol, II, p. 145. Cf. Hurmuzachi, *Documente*, I², p. 160 și p. 162 și urm. (P. H.).

[6] Existența acesteia ne este revelată de o inscripție funerară de la Rădăuți (mormîntul Mariei, „fiica Anastasiei... fiica lui Lațcu"); cf. Kozak, *Inschriften*, p. 109 (P. H.).

[7] Xenopol, III, p. 149; cf. Ureche, în Kogălniceanu, I, p. 136 (P. H.).

[8] Nu a existat un domn al Moldovei Iurg Koriatovici, iar Iuga, a cărui domnie de cîteva luni, nu putea fi marcată de fapte mari, a urmat la tron lui Ștefan I, domnind din toamna anului 1399 pînă în februarie 1400 (C. C. Giurescu și Dinu C. Giurescu, *Istoria românilor*, II, București, 1976, p. 48—49) (V. D.).

străini, valahi, cu toate că înrudiţi de aproape cu Bogdăneştii prin Margareta-Muşata, fiica lui Bogdan şi mama lui *Petru Muşat.*

Domnitorul acesta, cel mai interesant dintre toţi, a fost un diplomat. Şi-a legat strîns politica de cea a voievodului valah contemporan, Mircea cel Bătrîn, semnînd amîndoi, în 1389, un tratat cu Vladislav Iagello în legătură cu atitudinea pe care trebuie s-o aibă faţă de unguri[1]. Tot sub Petru Muşat apare pentru prima dată, în 1388, numele oraşului Suceava în calitate de capitală a ţării[2], fără să ştim cu precizie anul în care i se atribuise acest rol. Poziţia era admirabil aleasă, pe un pinten ce domina rîul Suceava, controlînd unul din drumurile principale ce legau Polonia de Moldova şi asigurînd cetăţii o remarcabilă apărare naturală. Această excelentă fortăreaţă avea să se bucure în egală măsură de o situaţie economică de prim ordin.

Şi tot Petru Muşat i-a dat regelui Poloniei, căruia îi prestase jurămînt de credinţă în 1387[3], acel faimos împrumut de 3 000 de ruble, garantat cu provincia Haliciu, care avea să fie originea atîtor contestaţii teritoriale între cele două state pînă la sfîrşitul secolului al XV-lea[4]. Dar, procedînd în felul acesta, el urma căile naturale ale expansiunii moldave. Carpaţii interziceau orice plan în legătură cu Transilvania, pe cînd valea Prutului se oferea singură către sud (sarcină pe care şi-o va asuma Roman), ca şi spre nord. Luarea în stăpînire a Haliciului i-a îngăduit lui Petru să se stabilească în ţinutul Şipinţului şi să fixeze garnizoane la Ţeţina (viitorul oraş Cernăuţi) şi la Hotin[5]. El pregătea astfel constituirea Bucovinei de mai tîrziu, cu alte cuvinte frontierele de la miazănoapte ale Moldovei, iar prin Hotin pornea extinderea pînă la Nistru.

Fratele său *Roman* (1391—1394?), a cărui amintire s-a perpetuat datorită oraşului pe care l-a întemeiat la confluenţa Siretului cu Moldova şi care-i poartă numele[6], se intitula cu mîndrie în actele sale „Marele singur stăpînitor, cu mila lui Dumnezeu Io Roman-voievod, care stăpîneşte Ţara Moldovei, de la munte pînă la mare". Ceea ce pare să indice că la epoca respectivă Moldova atinsese aproape frontierele sale istorice, cuprinzînd între ele regiunile cunoscute mai tîrziu sub numele de Bucovina, Moldova propriu-zisă şi Basarabia. Ba se lasă a se înţelege că limitele acestea au fost atinse chiar sub Roman, deoarece nu găsim asemenea formulă la predecesorii săi şi n-o vom regăsi nici la urmaşi, care-şi vor spune, simplu, „cu mila lui Dumnezeu, domn al Ţării Moldovei". Orice sens ar fi avut, dealtfel, formula aceasta, de revendicare sau de constatare a unui fapt, definea într-un mod concludent politica şi semnificaţia istorică şi geografică a Moldovei.

Sosise ora ca această mică ţară să se lase sedusă de acea irezistibilă atracţie ce o exercita marea asupra atîtor popoare din Europa răsăriteană, care presimţeau poate instinctiv rolul pe care aceasta avea să-l joace în propriile lor destine. Deviza lui Roman ni-l aminteşte pe lituanianul Vytantas (Vitold) cel Mare, care a ajuns pînă la Marea Neagră şi s-a intitulat „Regele Mării". Şi ne face să ne gîndim la eforturile deznădăjduite pe care le va depune în secolul al XVII-lea Rusia pentru a ajunge la Marea Baltică sau la Marea de Azov, şi pe care le vor face chiar sub ochii noştri Polonia sau Bulgaria pentru a-şi tăia o fereastră către litoral.

În general, epoca primilor Muşatini a fost zguduită de războaiele civile care au ridicat pe membrii dinastiei unii împotriva altora; războaie în cursul cărora fiecare partidă căuta, fără discernămînt, ajutor străin. Putea fi văzut cutare domnitor obţinînd, datorită docilităţii sale faţă de polonezi, ajutorului acestora împotriva atacurilor venite din partea ungurilor[7]; sau un altul, reprezentînd gruparea opusă, dominînd mulţumită ajutorului dat de unguri şi zdrobind, la Şipinţ lîngă Cernăuţi, armata poloneză venită în sprijinul fratelui

---

[1] N. Costin, *in* Kogălniceanu, I, p. 134, nota 3; text în Codrescu, *Uricariul,* IV, p. 376 şi Hurmuzaki, I², p. 323 şi urm. (P. H.).

[2] Scrisoarea lui Petru Muşat către regele Poloniei, în legătură cu împrumutul celor 3.000 de ruble, e datată de la Suceava: Codrescu, *Uricariul,* XI, p. 17 (P. H.).

[3] Cf. Codrescu, *Uricariul,* XI, 1—2 şi Hurmuzaki, I², p. 295 şi urm. (P. H.).

[4] Hasdeu, *Arhiva istorică a României,* I¹, p. 177, docum. n. 263 şi 264; cf. Codrescu, *Uricariul,* XI, p. 17 (P. H.).

[5] În legătură cu vechile aşezări din Moldova, a se vedea C. C. Giurescu, *Tîrguri sau oraşe şi cetăţi moldovene din secolul al X-lea, pînă la mijlocul secolului al XVI-lea,* Bucureşti, 1967 (V. D.).

[6] În pofida părerii transmise de cronica lui Miron Costin, potrivit căreia oraşul Roman ar fi fost întemeiat de domnitorul omonim, tradiţia consemnată de Dimitrie Cantemir şi unele referiri documentare permit să se afirme că această localitate se numără printre cele mai vechi din Moldova (C. C. Giurescu, *Tîrguri sau oraşe şi cetăţi moldovene...,* Bucureşti, 1967, p. 261—163). (V. D.).

[7] Xenopol, III, p. 156; Hurmuzaki, *Documente,* XV, p. 4; I², p. 352 (P. H.).

și adversarului său[1]. Amănuntele în legătură cu această epocă zbuciumată, dealtfel nesigure, ne interesează aici în mică măsură. Războaiele, purtate împotriva rivalilor sau a oștilor străine, luau cea mai mare parte din timpul acestor domni, care au dat dealtfel dovadă cu toții de o neistovită energie întru apărarea tronului și a țării.

II — ALEXANDRU CEL BUN

Îndelunga domnie reparatoare a lui Alexandru cel Bun (1400—1432) a dat răgaz Moldovei să-și tragă sufletul și să se refacă, și pe bună dreptate a dedicat poporul român un adevărat cult memoriei acestui mare domnitor care a știut să asigure în mod definitiv viitorul țării sale. Prin simțul său politic, ca și prin vigoarea brațului, el i-a dat Moldovei securitatea, internă și externă, de care aceasta avea atîta nevoie. În afară, obligat ca și înaintașii lui să aleagă între vecinii săi de la nord și de la apus ca să nu fie înghițit de amîndoi, Alexandru cel Bun s-a apropiat de polonezi, mai periculoși poate pentru tînărul stat decît ungurii, de care îl despărțea o frontieră alcătuită dintr-un lanț muntos relativ ușor de apărat. Dealtfel părea că o semi-vasalitate față de polonezi echivala de fapt cu independența, deoarece îi îngăduia să nu datoreze nimic Ungariei, care ocupase țara în timpul lui Dragoș și nu încetase să țină sub observație vechea-i posesiune. Trebuie să spunem, de asemenea, că vasalitatea aceasta nu putea fi foarte apăsătoare, căci Polonia nu era foarte puternică la vremea aceea, și întreaga atenție a Iagellonilor era absorbită cu totul, pe atunci, de ordinele germanice, fiind îndreptată, cu alte cuvinte, mai mult spre primejdia care venea de la apus decît spre inofensivul vecin de la sud-est. Acesta, dealtfel, îi putea fi de mare folos Poloniei veghind asupra căilor comerciale spre Marea Neagră și acoperindu-i frontierele împotriva pericolului turcesc din zi în zi tot mai amenințător. Regele Poloniei era așadar plin de rîvnă să primească jurămîntul de credință al lui Alexandru, iar acesta n-a șovăit să i-l depună, ori de cîte ori i s-a cerut[2], ba chiar să dea suzeranului său și un ajutor militar împotriva Cavalerilor Teutoni în timpul bătăliei de la Tannenberg, unde aceștia au fost zdrobiți de loviturile combinate ale lituanienilor și polonezilor, fără a-i pune la socoteală pe nenumărații mercenari și chiar pe tătari (1410). Alexandru a rămas credincios toată viața alianței poloneze, în ciuda semnalelor de alarmă care au tulburat această prietenie. Astfel, la doi ani după Tannenberg (tratatul de la Lublau, 1412), regele Poloniei plănuia, împreună cu împăratul Sigismund, care era în același timp și regele Ungariei, o eventuală împărțire a Moldovei în caz că aceasta nu-și va îndeplini angajamentele[3]; proiectul n-a avut dealtfel nici un fel de urmare. La fel, căsătoria lui Alexandru cu poloneza Ringala s-a terminat cu un divorț, cu toate că domnitorul, pentru a fi pe placul doamnei și a aliaților săi, a întemeiat la Baia o mănăstire și un episcopat catolic. Oricum, Alexandru a știut să se facă respectat de vecinii săi, iar prietenia cu polonezii i-a adus și ea oarecare folos, deoarece un nou împrumut de 1.000 de ruble aprobat de către voievodul moldovean pentru a completa suma de 4.000 promisă polonezilor de către Petru Mușat, i-a îngăduit lui Alexandru să ocupe în mod pașnic, drept zălog, Pocuția, cu cele două fortărețe ale ei — Snyatin și Kolomea[4]. Să facem totuși următoarea remarcă: Moldova, din acel moment, depășea granițele pe care i le destinase istoria și se aventura într-o direcție plină de primejdii. Pocuția i-a abătut uneori pe urmașii lui Alexandru de la preocupări mult mai vitale și a fost, între Polonia și Moldova, o veșnică pricină de conflicte care au grăbit poate supunerea acesteia din urmă de către turci; deoarece aceștia s-au bucurat, în 1538, de complicitatea polonezilor.

Adevărul este că Alexandru nu putea să vadă atît de departe. Zălogul pe care îl obținuse îi asigura securitatea granițelor sale dinspre nord și-i îngăduia să se ocupe de alte probleme, externe și interne, cu atît mai mult cu cît împrejurările îi erau favorabile. Polonia privind cu îngrijorare către apus, Ungaria slăbită de nesfîrșitele lupte care au marcat domnia lui Sigismund (1382—1437) și de pericolul turcesc care se apropia, în sfîrșit, tătarii luptîndu-se între ei, aceștia erau, la începutul secolului al XV-lea, vecinii, odinioară puternici și de temut, ai Moldovei. Securitatea relativă ce decurgea, pentru această țară, doar

[1] Ureche, în Kogălniceanu, *Letopisețe*, I, p. 134 (P. H.).

[2] De ex. în 1402, 1404, 1407, 1411 (cf. Hurmuzaki, I², pp. 823, 826, 827, 830) (P. H.).

[3] Text în Codrescu, *Uricariul*, XI, pp. 31—34, și Hurmuzaki, I², pp. 483—487 (P. H.).

[4] Act înregistrat în „Inventarium omnium et singulorum privilegiorum... quaecunque in Archivio Regni in arce Cracoviensi continentur" (Paris, 1862); reprod. de Hasdeu, *Arhiva Istorică a României*, II, p. 52 (doc. n. 14); cf. Hurmuzaki, I², pp. 829—830 (P. H.).

din circumstanțele pomenite, și pe care Alexandru a știut s-o consolideze prin politica sa, i-a îngăduit să-și asigure granița de la miazăzi prin cucerirea Chiliei, cetate de la gurile Dunării (ceea ce punea în mod direct capăt expansiunii Țării Românești, cu o senină nepăsare privitor la urmările posibile), să numească guvernatori la Cetatea Albă (Akkermann) fără să intre în conflict cu genovezii, stăpînii orașului, ba chiar să respingă un atac valah (1429) și unul turcesc (1432). Domnia lui Alexandru constituie un preludiu al domniei lui Ștefan cel Mare.

Lipsit de griji, atît cît putea fi la acea epocă, în ceea ce privea amenințările posibile ale vecinilor săi, Alexandru a fost, în interior, un bun organizator. Pricină pentru care a fost socotit, și pe bună dreptate, al doilea întemeietor al Moldovei. A orînduit dregătoriile și ierarhia marilor demnitari[1] așa cum aveau să rămînă și în timpul urmașilor săi. A asigurat liniștea și siguranța din lăuntrul țării, ceea ce a îngăduit Moldovei să fie excelenta țară a agricultorilor și crescătorilor de animale, pe care o vom vedea în timpul lui Ștefan cel Mare, și să devină importanta arteră comercială, atribuție pe care i-o destina așezarea ei geografică. A înțeles și rolul istoric pe care putea să-l joace capitala sa, Suceava, nu numai prin poziția ei strategică, dar și prin viitorul ei comercial, și se pare că tocmai pentru a consfinți în mod definitiv rolul acestui oraș a mutat, lîngă curtea sa, Mitropolia Moldovei și moaștele sfîntului ocrotitor al ținutului, Ioan cel Nou. Căci Biserica și religia l-au preocupat în mod deosebit pe voievod, a cărui pietate era însoțită de un sănătos simț al realității. Propășirea politică a țării și a dinastiei avea să se sprijine pe atotputernicia forțelor morale.

Lui Alexandru îi revine meritul de a fi dat o organizare definitivă Bisericii din Moldova. O problemă care, la suirea sa pe tron, se vădea foarte delicată și confuză. Am văzut cum s-au pus bazele primelor mănăstiri moldovenești, și este foarte probabil că la început egumenii acestora au jucat, în hirotonisirea preoților din Moldova[2], rolul care le va reveni mai tîrziu episcopilor. Exista însă episcopatul de la Cetatea Albă, care nu aparținea încă Moldovei, dar care, în mod inevitabil, trebuia să-i revină de îndată ce va fi atins țărmul mării. Petru Mușat l-a instalat aici, nu se știe prea bine în ce împrejurări, pe Iosif, o rudă de-a sa, care reprezenta curentul sîrbesc[3] și care avea să se lovească de opoziția Constantinopolului. Într-adevăr, Patriarhul de aici a trimis în Moldova un prelat grec, pe Teodor, dar Petru Mușat nu l-a primit, ca dealtfel nici pe Mitropolitul Ieremia, pe care Patriarhia de la Constantinopol a încercat să i-l impună ceva mai tîrziu. Ieremia a aruncat anatema asupra Moldovei și Iosif și-a păstrat funcția[4]. Tratativele care au avut loc pe timpul lui Ștefan Mușat n-au făcut decît să încurce lucrurile: trimisul moldovean, „popa Petru", mai mult sau mai puțin îndoctrinat de Patriarhat, a acceptat rolul de „exarh" în Moldova, ceea ce însemna scoaterea din joc a lui Iosif și Ieremia[5].

Alexandru cel Bun dorea o situație clară. O delegație de clerici și de boieri a reușit să facă în așa fel încît Iosif a fost recunoscut ca prim mitropolit al țării și anatema a fost ridicată. Așa după cum mitropolia Țării Românești s-a tras din episcopia de la Vidin[6], tot astfel mitropolia Moldovei se trăgea din episcopia de la Cetatea Albă[7]. Voievodului nu-i mai rămînea așadar decît să-și aducă mitropolia în capitală, la Suceava, precum și moaștele sfîntului Ioan cel Nou, martirul național, care au fost mutate cu mare pompă și depuse în biserica de la Mirăuți[8]. Viața religioasă a Moldovei fusese instituită.

Acestei Biserici reorganizate trebuia să i se dea de-acum încolo sanctuare demne de acest nume.

III — CELE DINTÎI BISERICI — RĂDĂUȚI

Pe peretele dinspre apus al pronaosului vechii biserici din Rădăuți, fresca votivă ne oferă un portret al lui Alexandru cel Bun, înconjurat de familia sa și ținînd în mîini macheta bisericii pe care a ridicat-o, sau mai curînd a refă-

[1] Lista „marilor boieri" din timpul lui Alexandru cel Bun se află în Cronica lui Ureche, în Kogălniceanu, *Letopisețe*, I, p. 138 și urm. Cf. D. Cantemir, *Descr. Mold.*, pp. 76—88 (P.H.).

[2] Iorga, *Ist. bis. rom.*, I, p. 48 (P. H.).

[3] Este greu de înțeles pe ce anume se baza P. Henry atunci cînd afirma că Iosif „reprezenta curentul sîrbesc". În realitate acesta era văr cu domnitorul Petru Mușat, deci era pur și simplu un reprezentant al Moldovei care, în acel moment istoric de deplină afirmare politică, reclama propria sa mitropolie (V. D.).

[4] Iorga, *op. cit.*, p. 49 (P. H.).

[5] ID., *ibid.*, p. 51 (P. H.).

[6] Inadvertență: este vorba despre Vicina nu despre Vidin (V. D.).

[7] Încă nu dispunem de argumentele necesare pentru a susține că mitropolia de la Suceava și-a avut începuturile în episcopia de la Cetatea Albă (V. D.).

[8] În momentul de față se află depuse în biserica Sf. Gheorghe, construită în secolul al XVI-lea (P. H.).

cut-o, și pe care i-o închină Mîntuitorului. Atitudine comună tuturor ctitorilor, în special voievozilor întemeietori de biserici, și pe care o vom întîlni și mai tîrziu. Să menționăm încă de pe acum faptul că în ținuturile acestea există o consecvență în concepția picturii votive, pe care n-o vom mai găsi în altă parte. În numeroase fresce grecești, sîrbești, bulgărești, ba chiar și din Țara Românească[1], ctitorul este înfățișat cu macheta bisericii în mîini, dar fără să i-o prezinte drept ofrandă lui Iisus Hristos. Frescele moldovenești ne fac să simțim într-o manieră mai concretă protecția divină; voievodul, în fața tronului lui Iisus, se lasă în seama voinței cerești într-un gest de reverență și de adorație; în plus, nu se apropie de unul singur de Regele Cerurilor, ci este însoțit de Maica Domnului, ca aici, sau de sfîntul căruia îi este închinată biserica (ca. de pildă, de Sfîntul Gheorghe, la Voroneț). Alexandru cel Bun ni se înfățișează aici drept simbol al monarhiei moldave. Căci voievozii aceștia, atît de apropiați de poporul lor, prin felul de a gîndi, prin stilul lor de viață, prin originea lor aproape, au credința naivă și plină de vigoare a țăranului; nu pregetă să-și îndoaie genunchiul în fața unei puteri supranaturale în care și-au pus întreaga nădejde[2], și sînt foarte bucuroși să aibă, pe lîngă Iisus Hristos, un mijlocitor, pe preamilostiva-i Maică sau un sfînt cu trecere. Poate că, invers, voievozii nutreau speranța să trezească, în mintea celor care contemplau pictura respectivă, ideea că tronul Moldovei este ocrotit în mod fățiș de puterea dumnezeiască, iar cel care îl ocupă e înconjurat de-o anumită aură sacră. Această sanctificare a persoanei domnitorului este comună, în evul mediu, oricărei dinastii aflate la începuturile ei și mai mult sau mai puțin contestată încă. Primele dinastii franceze nu procedau altfel.

Atitudine pioasă ce i se potrivește dealtfel în mai mare măsură decît oricărui alt voievod, lui Alexandru cel Bun, care a făcut atîta pentru Biserică. Deoarece, dacă el este adevăratul organizator al ortodoxiei pe pămîntul Moldovei, cum am văzut mai înainte, el este și primul dintre domnitorii țării ce și-a legat numele de sfintele lăcașuri, inaugurînd o tradiție care a fost respectată cu sfințenie de urmașii săi. Mănăstirile deja existente, ca cea de la Neamț, au căpătat noi privilegii; altele au fost întemeiate atunci, ca Moldovița, Probota,[3] sau reconstruite, ca Bistrița sau biserica de la Rădăuți din care Ștefan cel Mare avea să facă necropola primilor voievozi ai Moldovei.

Și este cu adevărat emoționantă, în austera ei simplitate, această străveche biserică din Rădăuți. E singurul monument care ne-a rămas de la al doilea întemeietor al statului moldovenesc[4]; căci mănăstirea Bistrița a fost refăcută, cea de la Neamț, în forma ei actuală, datează de pe vremea lui Ștefan cel Mare, iar Moldovița a dispărut cu totul[5], înlocuită la oarecare distanță de splendida biserică ridicată de Petru Rareș. Bisericile Sf. Ioan Botezătorul și Sf. Treime de la Siret au fost restaurate. Numai venerabilul sanctuar de la Rădăuți, pe care imaginația populară îl îmbătrînește și mai mult, astfel încît să devină o ctitorie a lui Bogdan, contemporană cu primele zile ale Principatului, își păstrează fizionomia inițială și arhaică. Și de fapt nu avem nici o siguranță că edificiul n-ar fi fost retușat de atunci încoace; căci Alexandru Lăpușneanu a pus să i se refacă ferestrele și să i se adauge un pridvor închis; dar prima lui formă nu pare să fi fost modificată în mod sensibil.

A — *Arhitectura. Exteriorul* are forma unei nave alungite cu o singură absidă, acoperită cu învelitoare de șindrilă care, bineînțeles, este de dată recentă, dar reproduce într-o oarecare măsură silueta acoperișului înfățișat în fresca votivă. Aspectul general este cel al bisericilor de lemn pe care le-am studiat în capitolul precedent, și sîntem foarte ispitiți să presupunem că vechii constructori s-au conformat, pentru a ridica acest prim lăcaș de zid, unor principii întru totul asemănătoare celor pe care le vedeau aplicate la modestele bisericuțe pe care le aveau sub ochi.

---

[1] Cf. de pildă Ștefan Dușan la Matejić, Milutin la Gračanica sau la Studenica, Lazăr la Ravanica, despotul Oliver la Lesnovo, Caloian la Boiana, Radu Negru la Argeș (cu toate că deasupra acestuia din urmă se află Iisus binecuvîntînd); și picturile din secolul al XVIII-lea (Constantin Brîncoveanu la Mamu, Mogoșoaia, Surpatele, Doicești etc.) (P. H.).

[2] Cf. de pildă Ștefan cel Mare, în miniatura binecunoscutului „Evangheliar de la Humor", îi oferă Sfintei Fecioare opera respectivă (P. H.).

[3] Probota este anterioară domniei lui Alexandru cel Bun, fiind menționată prima oară ca existentă în 1391 (V. D.).

[4] Data construcției bisericii de zid din Rădăuți nu este certă; pare să fie o ctitorie a lui Petru Mușat. În orice caz, actualul lăcaș suprapune o biserică de lemn construită de Bogdan I, al cărui mormînt a fost descoperit cu ocazia cercetărilor arheologice din anii 1974—1975, efectuate de Lia și Adrian Bătrîna (V.D.).

[5] Moldovița veche nu a dispărut cu totul, ruinele ei pot fi văzute și în prezent la cca 3 000 metri de actuala mănăstire, către nord-est, pe valea Ciumîrnei (V. D.).

Oricît de seducătoare ar fi o asemenea ipoteză, ea nu explică totul. Acoperişul în ape foarte înclinate este, ca şi cel al caselor ţărăneşti, o consecinţă firească a condiţiilor climaterice; cupolele şi liniile orizontale bizantine nu s-ar fi împăcat deloc cu belşugul de ploi şi de zăpezi al Moldovei de miazănoapte, astfel că acoperişul cu coamă ascuţită va fi specific bisericilor moldoveneşti. Dar anumite particularităţi vădesc alte influenţe. După un examen, chiar superficial, al edificiului, nu poţi să nu fii frapat de înfăţişarea lui cu totul occidentală. Nu găsim aici nici una din caracteristicile arhitecturii bizantine pe care le întîlnim la bisericile de zid: nici naos patrat, nici absidiole, nici abside laterale, nici cupolă[1], nici forme arhitecturale care să sublinieze, pe faţade, liniile interioare ale structurii. Dimpotrivă, totul aminteşte de arta gotică şi chiar de cea romanică tîrzie[2]: alungirea bisericii, contraforţii, sistem opus, atît cît este posibil, concepţiilor bizantine, care caută stabilitatea în echilibrarea împingerilor şi în ranforsarea interioară a zidurilor; însuşi acoperişul, care prin forma sa aminteşte, fără îndoială, de cel al bisericilor de lemn, dar care prezintă în plus această particularitate de a acoperi în acelaşi timp toate cele trei nave ca în şcoala germană; această suită de arcaturi pe care tencuiala actuală de var nu ne mai îngăduie s-o vedem[3], dar pe care ne-o dezvăluie, dacă putem avea încredere în ea, fresca votivă, şi care aminteşte de ceea ce se indică adesea sub numele de arcaturi lombarde[4]; apoi ferestrele, influenţate în mod vădit de amintiri gotice; din păcate, însă, acestea nu ne pot sluji drept bază de studiu, deoarece chiar cele care luminează partea veche a edificiului (pl. II, 4) au fost refăcute în epoca în care i s-a adăugat pridvorul, a cărui uşă şi ale cărui ferestre (pl. II, 2) au un şi mai pronunţat caracter gotic, dar datează din veacul al XVI-lea. Nu e cu putinţă, în starea actuală a clădirii, să ştim care a fost forma iniţială a acestor goluri, care ne-ar mai fi putut oferi unele indicaţii preţioase. Totuşi cele cîteva detalii despre care am pomenit merită să ne atragă atenţia. Metodele Occidentului erau în mod vizibil cunoscute de către constructorii bisericii. Cine erau însă aceşti constructori? Întrebare la care nu putem încă răspunde. Dar poate că interiorul bisericii ne va oferi mai multe informaţii.

Încă de la primii paşi, ne aşteaptă o surpriză: uşa care duce din pridvorul din secolul al XVI-lea în pronaos (pl. II, 3). Era uşa principală a bisericii înainte de a i se fi adăugat pridvorul; fresca votivă (fig. 2) ne-o arată în mod precis, cu forma ei ogivală, caracteristică, aşezată pe latura de la apus, aşa cum va fi în toate bisericile ulterioare, şi aşa cum este, în general, în toate lăcaşurile de cult creştine. Această uşă de la biserica din Rădăuţi reproduce, în mic, portalurile catedralelor noastre. Are forma unui arc frînt, lărgit spre exterior, şi ai cărui uşori sînt subliniaţi prin trei muluri în baghetă. Bazele gotice ale acestora, înalte de aproximativ 0,30 m, reazimă un subasment de aproape 0,60 m. Partea superioară a uşii este ocupată de un timpan plat; nu vom întîlni aproape niciodată figuri sculptate în bisericile româneşti, unde nu sînt admise decît ornamentele vegetale sau geometrice.

Să părăsim pentru moment pridvorul şi să intrăm în biserica propriu-zisă, cea a cărei construcţie, sau cel puţin restaurare, datează

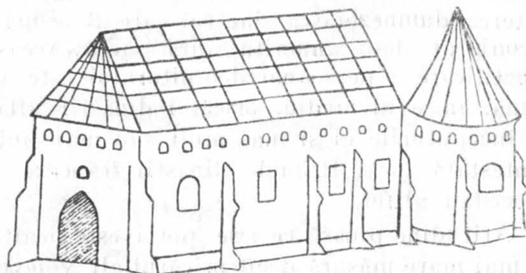


Fig. 2. Rădăuţi. Biserica, după fresca votivă.

de pe vremea lui Alexandru cel Bun. Străbatem întîi o primă încăpere, împărţită în trei nave de către doi stîlpi, şi care nu comunică cu naosul decît printr-o uşă simplă, tăiată în mijlocul peretelui dinspre răsărit, în faţa uşii de intrare. Naosul, la rîndu-i, are patru stîlpi şi reproduce această împărţire în trei nave; şi este separat de altar prin tîmplă. O clipă de reflecţie şi ne dăm în mod limpede seama de ceea ce avem în faţă. Să facem abstracţie

---

[1] P. Henry plăteşte un greu tribut unei păreri false despre arhitectura bizantină care nu a renunţat niciodată la folosirea structurii bazilicale (V. D.).

[2] Trimiterea repetată la arhitectura romanică este lipsită de temei; în realitate biserica din Rădăuţi nu are nimic romanic, fiind în exclusivitate o sinteză de arhitectură bizantină şi gotică (Studiul nostru *Arta gotică în România*, Bucureşti, 1979, pp. 145–147). (V. D.).

[3] Ca urmare a lucrărilor pe restaurare din anii 1974–1975, faţadele bisericii din Rădăuţi au fost curăţite de tencuielile tîrzii, ceea ce a permis recuperarea decorului de ocniţe care formează o friză sub nivelul cornişei (V. D.).

[4] Asupra acestei probleme, dealtfel delicate, vom reveni în capitolul următor (P. H.).

de detaliile ortodoxe care ni s-au impus mai întîi privirii, împărţirea în mai multe încăperi, scenele şi personajele hieratice de pe frescele aflate de-a lungul pereţilor, tîmpla; şi să nu luăm în considerare pentru moment decît planul (fig. 3). Să înlăturăm în gînd pridvorul parazitar şi peretele care separă pronaosul de naos: ne aflăm în faţa unei adevărate bazilici, o bazilică romanică, cu o navă centrală mai înaltă, flancată de două nave colaterale.[1] Stîlpii şi arcele dubklouri împart fiecare navă în cinci elemente cu bolţi în leagăn. Dar iată un lucru care devine interesant. Bolţile în leagăn ale navelor colaterale sînt perpendiculare pe axa bolţii în leagăn centrală (fig. 4), dispunere destul de rar întîlnită; ipoteza unei influenţe sîrbeşti (unde bolţile navelor laterale perpendiculare pe bolta în leagăn a navei centrale sînt frecvente) se înlătură de la sine, căci nimic, în restul acestei bazilici, nu sugerează vreo apropiere de arhitectura balcanică. Originea acestei dispuneri atît de neobişnuite a bolţii navelor laterale trebuie căutată, dimpotrivă, în extremul Occident; este de fapt vorba de un vechi procedeu al arhitecturii romanice, agreat de călugării cistercieni, şi care, deşi prea puţin răspîndit, a fost utilizat totuşi la un anumit număr de biserici din Apus. Aceste bolţi sînt caracteristice unor monumente ca cele de la Fontenay (1147), Châtillon-sur-Seine (secolul al XII-lea) sau Mont-Saint-Vincent; bolţi asemănătoare se pot vedea la Bonneval (Creuse), la Saint-Pathus (Seine-et-Marne) etc. Din Franţa ele s-au răspîndit în ţările vecine, în Anglia (Fontains Abbey), în Elveţia (Bonmont, Hauterive etc.), în Italia (Santa-Maria di Calena[2], San-Nicola din Girgenti) etc.; datorită răspîndirii monumentelor cisterciene în Europa (din Anglia, Elveţia, Italia, Spania, Belgia şi Germania, pînă în Suedia şi Polonia), particularitatea aceasta a arhitecturii burgunde a putut fi cunoscută în ţările cele mai

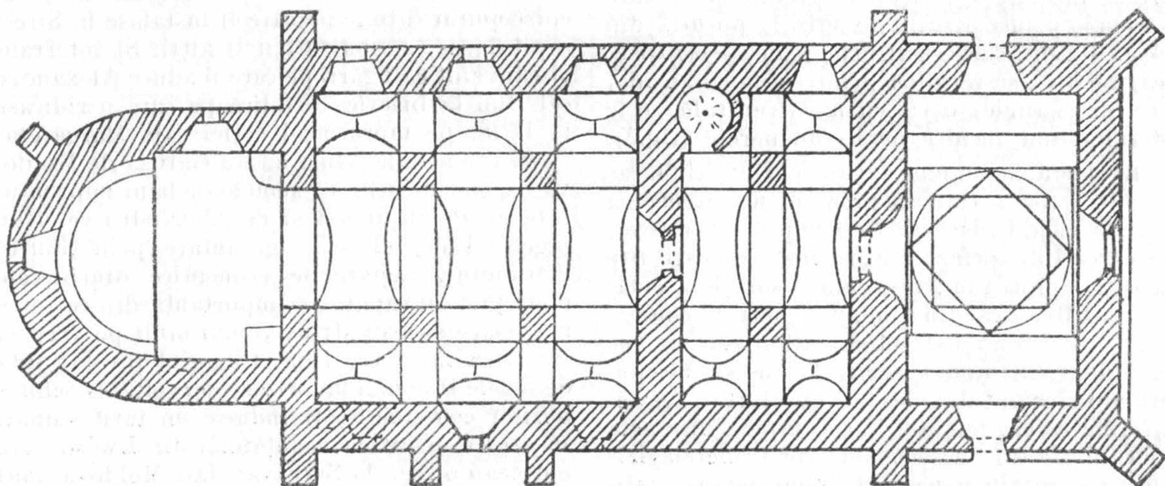


Fig. 3. Rădăuţi. Planul bisericii (după Balş).

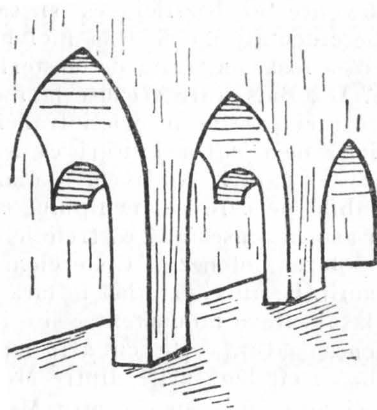


Fig. 4. Rădăuţi. Schema navelor laterale.

[1] Din nou obsesia bazilicii romanice. Pare curios că P. Henry nu se întreabă de unde ar fi venit o influenţă romanică în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, într-o vreme cînd pretutindeni se construiau edificii gotice, gotice fiind şi toate elementele de pietrărie ale bisericii din Rădăuţi: contraforturi şi portalurile interioare (V. D.).

[2] Cf. Bertaux, *L'art dans l'Italie meridionale*, fig. 326 şi 327 (P. H.).

îndepărtate ale continentului[1]. Vom arăta de îndată pentru ce credem că tipul acesta de construcţie a luat, pentru a pătrunde în Moldova, drumul Poloniei.

Să semnalăm doar, pentru a întregi descrierea bisericii din Rădăuţi, primul etaj orb care se întinde peste navele laterale şi la care se ajunge printr-o scară în spirală pornită din colţul dinspre sud-est al primei încăperi. Biserica, în fine, se termină printr-o unică absidă, care nu comunică decît cu nava centrală, cele laterale fiind închise printr-un perete (fig.3).

În România nu mai există nici un alt lăcaş de cult ortodox care să prezinte un asemenea plan, şi numai biserica din Cîmpulung-Muscel, ale cărei linii principale au fost reconstituite de V. Drăghiceanu[2], prezenta o soluţie asemănătoare. Biserica din Rădăuţi, perfect conservată, este aşadar extrem de valoroasă. Ea ne destăinuie, în mod special, la înseşi începuturile Principatului Moldovei, forţa acestei *influenţe occidentale* ale cărei urme, în arta ţinutului de care ne ocupăm, vor fi mereu vizibile pînă în zilele noastre. Monumentele religioase vor putea prezenta toate caracteristicile bisericilor bizantine: un anume detaliu ne va aminti întotdeauna de arta gotică a ţărilor vecine, iar aici e vorba chiar de tradiţii mai vechi.

Să încercăm a ne explica asemenea fenomen. Impresia de perfecţiune pe care ne-o dă arhitectura acestei bazilici, ca şi caracterul ei vădit occidental, nu ne lasă nici un fel de îndoială că a fost construită de meşteri străini. Dar care? Dl. Balş, care crezuse la început că recunoaşte aici partiul bisericii franciscanilor din Halici[3], ne-a dat asigurări că a revenit asupra acestei păreri. Nu avem aşadar veriga indispensabilă pe care ne închipuim c-o posedăm. Dar asta nu înseamnă că trebuie să abandonăm ipoteza poloneză. Cistercienii, după cum am amintit, au ajuns pînă în ţara aceasta, unde au lăsat cîteva monumente; şi o influenţă de asemenea natură este cu atît mai puţin imposibilă cu cît legăturile dintre Moldova şi Polonia, şi mai cu seamă dintre Moldova şi Halici, erau neîntrerupte. Căci preoţii din Moldova erau hirotonisiţi de mitropolitul Haliciului[4] încă de la întemeierea ţării, şi legăturile dintre acestea, întrerupte pentru scurtă vreme de Laţcu, şi-au reluat numaidecît cursul normal. Franciscanii, îndeosebi, erau oaspeţi obişnuiţi ai voievozilor moldavi. Laţcu îi însărcinează pe doi franciscani nemţi să ducă la Roma o declaraţie de supunere, iar în jurul episcopului catolic pe care îl instalase la Siret, capitala sa, se mai aflau şi alţii. Şi tot franciscani sînt călugării pe care îi aduce Alexandru cel Bun la biserica catolică pe care o ridicase la Baia, pe mormîntul soţiei sale Margareta.

Multe alte legături uneau Galiţia de Moldova. Să ne amintim că sumele de bani împrumutate de Petru Muşat şi de Alexandru cel Bun regelui Poloniei erau garantate prin ţinutul Haliciului. Legăturile economice dintre cele două ţări au căpătat o importanţă din ce în ce mai mare şi s-au strîns şi mai mult pe vremea lui Alexandru cel Bun. Omagiul prestat faţă de regele Poloniei favorizase dezvoltarea schimburilor comerciale, fixîndu-se un tarif vamal, în deplin acord cu neguţătorii din Lwów, care obţineau o casă la Suceava[5]. Dar Moldova, mai presus de toate acestea, se afla, după cum am văzut, pe marea cale comercială ce lega Polonia şi Europa de nord cu marea, şi o intensă circulaţie de bunuri o punea în necurmată legătură cu ţara vecină. Importanţa Cetăţii Albe, vechiul Moncastro al genovezilor, pentru comerţul Europei de răsărit, oferea Moldovei o situaţie privilegiată, care stăpînea căile de acces; şi domnitorii nu şi-au găsit liniştea pînă n-au ocupat oraşul. Năzuiau spre el, am văzut doar, aşa cum în Europa de azi polonezii năzuiesc spre Gdansk, sîrbii către Salonic sau bulgarii către Marea Egee; iar faimoasa formulă emisă de cancelaria voievodului Roman nu era decît afirmarea destinului şi însăşi definiţia statului moldav. Domnitorul care va reuşi să menţină ordinea şi să proteguiască schimburile comerciale în această parte a Europei va rezerva statului respectiv un viitor sigur. Exact ceea ce s-a străduit să facă Alexandru cel Bun, care, printre alte reforme fundamentale, a ştiut să-şi impună autoritatea şi să asigure drumurilor o securitate relativă. Începînd cu domnia lui, Cetatea Albă este în mod incontestabil moldovenească, iar călătoriile devin accesibile. O mică întîmplare, destul de cunoscută, dovedeşte printre multe altele că pîlcurile de poteraşi ai voievodului aveau mult de lucru, dar că erau bine instruite. Un călător francez, Guillebert

---

[1] Ideea derivării sistemului de boltire de la Rădăuţi din arhitectura cisterciană a fost reluată de Virgil Vătăşianu, *Probleme privind arhitectura Moldovei şi Ţării Româneşti în secolul al XIV-lea*, în „Buletinul Monumentelor istorice", 1972, nr. 2, pp. 60—62 (V. D.).

[2] Comunicare la al II-lea Congres de Studii Bizantine, Belgrad, 1927 (P. H.).

[3] Iorga-Balş, *L'Art Roumain*, p. 134 (P. H.).

[4] Iorga, *Ist. bisericii române*, I, p. 34 (P. H.)

[5] Cf. Haşdeu, *Arhiva istorică*, I, p. 130 şi urm., doc. n. 189 (P.H.)

de Lannoy, trimis cu o misiune de regele Franței Carol al VI-lea și de regele Angliei, Henric al V-lea, ne-a lăsat relatarea felului în care a străbătut Moldova. Abătut din drum de către Alexandru cel Bun pentru a nu se duce direct în Turcia, unde tocmai izbucnise un război civil, G. de Lannoy a hotărît să pornească spre Caffa pe uscat, primind de la voievodul moldovean „un cheval, conduitte et truchemens et guides"; dar într-o noapte s-a îndepărtat de tovarășii săi de drum și a dat peste o bandă de tîlhari care l-au jefuit. Înaintîndu-i-se domnitorului o plîngere, nouă bandiți au fost prinși și aduși cu ștreangul de gît în fața călătorului nostru pentru a dispune de ei după cum îi va fi voia, dar acesta le-a dăruit viața[1].

Asigurînd securitatea comunicațiilor între Occident și Marea Neagră, voievodul moldovean punea bazele prosperității viitoare a statului său și îl călăuzea spre marea activitate comercială a Europei de răsărit. Negutătorii străini își aveau reședința sau cel puțin depozitele în tîrgurile moldovenești care jalonau drumul: așa ca la Țețina, lîngă Prut, pe colina cu același nume care domină, la oarecare distanță, actualul oraș Cernăuți; apoi la Siret, mai la sud, în valea rîului ce poartă același nume, și care, fapt demn de remarcat, a fost una din primele capitale ale țării; și mai spre sud încă, Suceava, pitoresc cuibărită pe pintenul de deal ușor de fortificat ce domină apele rîului al cărui nume îl poartă și care, imens antrepozit, devenise în scurtă vreme principala fortăreață și faimoasa capitală a Moldovei. Altă arteră de comunicație care, paralel cu prima, ducea spre mare străbătînd Moldova de răsărit, era jalonată și ea de cetăți precum Hotinul, chiar la ieșirea de pe teritoriul polonez, așezată pe Nistru, și Tighina, de pe același fluviu, fără a pune la socoteală Cetatea Albă, pe care Alexandru cel Bun o alipise Moldovei, și ale cărei puternice și mărețe ziduri depun mărturie și astăzi chiar despre importanța și rolul ei istoric.

Legăturile comerciale astfel înlesnite făceau din Moldova o răscruce unde se întîlneau toate popoarele, unguri, polonezi, genovezi, turci, tătari, greci, și unde influențele cele mai felurite își puteau urma liber calea. În mod special, *hinterland*-ul Cetății Albe era Moldova, dar era și Polonia, Lituania, Europa centrală, și nu trebuie să ne mire faptul că aceste țări, în relații comerciale constante cu țara Moldovei, au jucat un oarecare rol politic la începuturile acesteia. Prezența unui domn lituanian pe tronul Moldovei, prestarea repetată a omagiului de către primii voievozi moldoveni față de regele Poloniei sînt în logica lucrurilor. Era dealtfel normal ca Moldova, legată de Polonia prin atîtea acorduri, să-i ceară, de asemenea, artiști și arhitecți pentru construcțiile sale. Știm, dintr-un document emis de Alexandru, că la Bistrița și la Moldovița a lucrat un meșter din Galiția[2].

Totuși, raporturile politice ale moldovenilor, ca și ale muntenilor, au fost de fapt mai frecvente, la începutul istoriei lor, cu Ungaria. Căci față de Ungaria și-au afirmat mai întîi, cele două Principate, independența, și creșterea puterii lor s-a efectuat în detrimentul ambițiilor maghiare. Dar noii voievozii români, doritori să pună bazele unei monarhii care să nu aibă nici un motiv de invidie față de puternicul regat vecin, par să fi început prin a dori să imite curtea și eticheta ungurească; ceea ce le era cu atît mai ușor cu cît ei înșiși erau originari din Transilvania. Fastul cu care le plăcea să se înconjoare era bizantin și caracterul acesta avea să se accentueze și mai mult cu timpul; dar, în egală măsură, era și angevin, și este interesant să constatăm, în limba oficială și în documente, că epocii slavono-bizantine i-a precedat o scurtă epocă latină. Giuvaiericalele găsite în mormintele vechii biserici de la Curtea de Argeș, atît de temeinic studiate de dl. Gheorghe Brătianu, au un caracter vădit occidental, și cele mai vechi documente din Țara Românească, precum și inscripțiile de pe cele mai vechi monede sînt în limba latină[3]. Să nu ni se obiecteze că documentele respective sînt scrise poate în latinește fiind vorba de un schimb de corespondență cu Brașovul; deoarece Mircea cel Bătrîn, atunci cînd scrie locuitorilor acelui oraș în 1413, întrebuințează limba slavonă. În Moldova nu avem documente redactate în latină; lucru care se explică poate prin faptul că cele mai vechi documente pe care le cunoaștem datează de pe vremea lui Roman, epocă în care slavonismul își cîștigase supremația. Deoarece în cancelaria primilor domni ai Moldovei, veniți din Maramureș, pare într-adevăr să se

[1] Fragment publicat de Hasdeu, *Arhiva istorică*, I pp. 129—130. doc. n. 188; după mns. *Voyages et Ambassades de Messire Guillebert de Lannoy en 1399—1450*, Mons, 1840 (P. H.).

[2] Iorga, *Istoria Românilor în chipuri și icoane*, III, p. 10 (P. H.).
fila 91

[3] Cf. I. Bogdan, *Documente privitoare la relațiile Țărei Românești cu Brașovul*, I, p. 3 și urm. (P. H.).

fi scris în latină[1], şi ceea ce este sigur este că monedele celor dintîi voievozi moldoveni au o vădită înrudire cu monedele ungureşti. Monede care prezintă o preţioasă mărturie, nu numai în ceea ce priveşte importanţa pe care o avea Moldova în comerţul european, deoarece îşi avea propria-i monedă, dar şi în ceea ce priveşte forţa cu care voievozii respectivi îşi afirmau independenţa — faptul de a bate monedă în numele lor personal era, bineînţeles, o manifestare în acest sens, ca şi prezenţa stemei moldoveneşti pe una din feţe. Capul de bour, cu steaua între coarne şi flancat de Lună şi de Soare (acesta din urmă reprezentat adesea sub forma unei rozete sau a unei flori învoalte), împodobeşte reversul monedelor lui Bogdan[2], şi nu-l va părăsi niciodată[3]. E şi mai interesant faptul că pe aceste monede întîlnim unele caractere absolut angevine, occidentale, precum scutul şi spadele[4], şi, lucru mai curios încă, floarea de crin[5], ca şi cîmpurile care ornează, în partea dreaptă, scutul împărţit, aşa cum se prezintă, şi astăzi, stema Ungariei. Aceste din urmă embleme sînt greu de explicat. Politica primilor domnitori moldavi faţă de regii Ungariei exclude orice idee de vasalitate. Nu putem vedea aici decît, fie indiciul unei înrudiri enigmatice, fie imitarea unor monede cunoscute. Adevărată pare c-ar trebui să fie această ultimă supoziţie. Căci în evul mediu nu era un lucru neobişnuit să vezi un stat copiind monedele altui stat, atunci cînd acestea aveau o mare circulaţie pe piaţă. Florinul Florenţei, care era foarte căutat, a fost imitat adesea, ceea ce nu este un caz unic. Iar în ţările române imitarea este cu atît mai plauzibilă, deoarece ştim cu certitudine că unul din cei dintîi stăpînitori valahi, Vladislav, şi-a bătut moneda în Transilvania[6]; şi e foarte probabil ca primele monede moldoveneşti să fi fost făcute tot aici. Inscripţiile latine care se menţin pînă spre mijlocul veacului al XVI-lea[7] ar părea să vină în sprijinul acestei ipoteze.

Astfel Moldova, la începuturile sale, priveşte mai cu seamă spre Occident, prin intermediul Poloniei şi al Ungariei. Ferestrele actuale ale bisericii din Rădăuţi, atît de asemănătoare cu ferestrele din Europa apuseană sau centrală din epoca goticului tîrziu, datează din păcate din secolul al XVI-lea şi nimic nu atestă faptul că ferestrele care le-au precedat erau de acelaşi gen; dar cel puţin uşa care desparte naosul de pronaos are, şi ea, profilul caracteristic, deşi sub o formă aproape schematică, al goticului tîrziu, atît de răspîndit în Europa centrală.

Există, în sfîrşit, şi un alt element vădind influenţa occidentală, pe care nu trebuie să-l trecem cu vederea. Şi anume faptul că Moldova, în momentul care ne interesează, nu numai că era în raporturi statornice cu Occidentul politic, comercial sau industrial, dar, în egală măsură, şi cu Occidentul catolic.

Papalitatea nu putea să nu includă şi ţările române în politica sa expansionistă. Încă din secolul al XIII-lea, regele Ungariei, Andrei al II-lea, mare apărător al Bisericii şi dorind să-şi asigure stăpînirea asupra cîmpiei ce se întinde la sud de Carpaţi, se gîndise să-i aşeze aici pe Cavalerii teutoni, dar aceştia n-au zăbovit mult pe aceste meleaguri, lăsînd ca amintire *Cloaşter*-ul (Kloster) lor din Cîmpulung[8]. Atunci a fost întemeiată şi Episcopia de Milcov, care a dăinuit o parte din secolul al XIII lea, cînd a fost desfiinţată de tătari. Marile Ordine şi-au desfăşurat şi ele activitatea aici; la Severin şi în Oltenia au apărut, pentru cîtva timp, dominicanii; apoi, la sfîrşitul secolului, franciscanii, care s-au năpustit mai cu seamă asupra Moldovei[9], şi care, în mod special în secolul al XIV-lea, au fost ambasadorii lui Laţcu pe lîngă curia papală, atunci cînd Voievodul a pus bazele Episcopiei catolice de la Siret[10]. Fiica sa Muşata a trecut la catolicism, primind numele de Margareta. Catolicismul părea că doreşte să se instaleze pe tronul Moldovei, aşa după cum crezuse că va ocupa tronul Ţării Româneşti sub Alexandru Basarab, a cărui a doua soţie, Clara, era catolică şi care făcuse unele declaraţii pline de prudenţă în acest sens cîtorva călugări franciscani[11]. Voievozii însă au rămas credincioşi vechii lor religii; încă din 1360, Alexandru se orientase în mod hotărît către Bizanţ, iar în Moldova, Laţcu, precum şi domnii din dinastia Muşatinilor, care i-au urmat la tron, au rămas ortodocşi. Dar nu s-au dat în lături cînd s-a pus problema să ia în căsătorie principese catolice şi nici, ceea ce ne interesează şi mai mult, să construiască

[1] Iorga, *Istoria Literaturei Religioase*, p. 39 (P. H.).

[2] Cf. Hasdeu, *Etymologicum magnum*, art. *ban*, pl. A, n. 2 (P. H.).

[3] IDEM, *ibid.*, n. 3, 4, 5, 6 şi urm. (P. H.).

[4] Monnaies de Bogdan, ID., *ibid.*, n. 2 (P. H.).

[5] Monnaies de Pierre Muşat, ID., *ibid.*, n. 3 şi 4, etc. (P. H.).

[6] Iorga, *Istoria Românilor în chipuri şi icoane*, III, p. 14 (P. H.).

[7] Cf. Hasdeu, *ibid.*, n. 2—5, 8, 9, 12 şi 3, 8, 12 29 (P. H.).

[8] Cf. Introducerea noastră (P. H.).

[9] Cf. Iorga, *Istoria bis. rom.*, I, p. 17 (P. H.).

[10] Cf. p. 43 (P. H.).

[11] Iorga, *Ist. bis. rom.*, I, p. 21; cf. Hurmuzaki, I, p. 697 şi urm., n. 551 (P. H.).

sau să îngăduie a fi construite lăcaşuri de cult catolice.

Astfel, biserica durată la Cîmpulung, în cinstea Fecioarei, de către Cavalerii teutoni, prima biserică de zid ridicată pe pămînt românesc[1], nu mai era un edificiu izolat, iar arta occidentală avea noi prilejuri de a se implanta dincolo de Carpaţi. Piosul Alexandru cel Bun, care a făcut atîta pentru Biserica ortodoxă, a cochetat şi el, cîtva timp, cu catolicismul. Prima sa soţie, Margareta, era catolică, iar atunci cînd ea a murit, la Baia, Alexandru a pus să se ridice peste mormîntul ei o biserică mare de zid, dedicată Sfintei Fecioare (1410), iar alături o mănăstire destinată călugărilor franciscani. Această mănăstire, ca şi Episcopia catolică ce-şi avea sediul între zidurile ei, au dispărut către 1510, dar comunitatea credincioşilor a continuat să îngrijească biserica, cel puţin pînă în secolul al XVII-lea[2]. Biserica aceasta se oferea aşadar drept model constructorilor din secolul al XV-lea, şi puţinele fragmente care au mai rămas din ea ne îngăduie să sesizăm caracterul ei vădit gotic, cu marele ei turn pătrat, contraforţii şi corul cu ferestrele în ogivă. Baia avea dealtfel legături foarte strînse cu Transilvania, căci fusese întemeiată de către saşi (Stadt Molde, Civitas Moldoviensis), ca şi aşezarea vecină, Rodna, al cărei nume slavon are exact aceeaşi semnificaţie ca şi la Baia, şi încă din secolul al XIII-lea tîrgul fortificat Baia era organizat după modelul fortăreţelor săseşti din Transilvania.

Influenţa catolicismului a supravieţuit Margaretei; căci, dacă Ana, a doua soţie a lui Alexandru, a fost o romîncă ortodoxă, a treia, Ringala, a fost o poloneză catolică; şi atunci cînd au divorţat (1421), Alexandru i-a dăruit oraşul Siret, aşa că aceasta a continuat să ocrotească Episcopia catolică, fără a putea dealtfel să-i stăvilească decadenţa care, după mai puţin de douăzeci de ani, era din ce în ce mai accentuată.

Dar dacă strădania aceasta a catolicisumului a sfîrşit prin a eşua, asta nu înseamnă, după cum am văzut, că nu şi-a marcat trecerea prin edificarea cîtorva monumente care au adus, pe solul românesc, unele modele străine şi a întărit obiceiul de a se face apel la arhitecţi şi artişti polonezi sau transilvăneni pentru ridicarea edificiilor religioase.

Astfel că, la Rădăuţi, în ceea ce priveşte arhitectura, putem afirma lucrul acesta cu toată certitudinea. Planul şi detaliile bisericii au venit în mare parte din afară, şi în Polonia, sau poate chiar în Transilvania, trebuie căutată sursa de inspiraţie care i-a călăuzit pe constructori, dacă nu chiar însăşi originea acestora. Iar dacă ni se obiectează că în 1400 nu se mai ridicau biserici în stil romanic nici în Polonia şi nici în Transilvania, putem răspunde că planul edificiului a fost inspirat poate de cel al bisericii dinainte, mai ales că meşterii polonezi şi transilvăneni, obişnuiţi cu acest fel de a construi, au putut foarte bine ca — după 1350, data aproximativă la care, renunţîndu-se la stilul romanic, priceperea lor devine astfel inutilă — să se expatrieze şi să se pună în serviciul noilor state în care arta naţională nu se constituise încă[3].

Dar, nici la Rădăuţi chiar, Occidentul nu explică totul, căci pronaosul închis şi pictura vădesc în mod limpede că pe acolo a trecut Bizanţul[4].

---

[1] Afirmaţia lui P. Henry se cere corijată pentru că ea nu include teritoriile Transilvaniei, Banatului şi Crişanei care sînt. deasemeni, „pămînt romănesc". De altfel cele mai vechi biserici româneşti de zid din toată ţara se află tocmai în Transilvania: biserica din Strei Sîngeorgiu (jud. Hunedoara) databilă din secolul al XII-lea, bisericile din Densuş, Gura Sada, Sîntă Mărie Orlea (jud. Hunedoara), Rîmeţ (jud. Alba), Mînăstirea (jud. Cluj), toate din secolul al XIII-lea (V. Drăguţ, *Arta românească*, I, Bucureşti, 1982, indice). Pe de altă parte se cere precizat faptul că biserica Fecioarei din Cîmpulung nu a fost durată de către cavalerii teutoni, după cum afirmă P. Henry, fiind vorba despre o mănăstire franciscană întemeiată după invazia tătară din anii 1241—1242, fiind ulterioară bisericii voievodale descoperită pe cale arheologică sub pardoselile bisericii domneşti Sf. Nicolae din Curtea de Argeş (N. Constantinescu, *Curtea domnească din Argeş, probleme de geneză şi evoluţie*, în „Buletinul Monumentelor istorice", 1971, nr. 3, p. 14—23). Pe baza materialului arheologic, prima biserică voievodală de la Argeş a fost datată în jurul anului 1330 (V. D.).

[2] Cf. Lapedatu, *Baia*, B. C.M.I.,II, 1909,p. 56 (P. H.).

[3] Obsesia unui stil romanic, dincolo de limitele istorice de existenţă ale acestui stil, ca şi obsesia unor tiranice influenţe străine îl conduc pe P. Henry la concluzii lipsite de temei. Deşi recunoaşte că stilul romanic nu se mai practică spre anul 1400, deşi recunoaşte că nici în Ungaria, nici în Polonia nu există monumente comparabile cu biserica din Rădăuţi, crede, totuşi, că acest edificiu ar fi fost construit de meşteri veniţi din ţările amintite, cu eventuala păstrare a unor forme găsite la o ctitorie mai veche. Astăzi ştim că biserica din Rădăuţi a fost precedată de o biserică de lemn (cercetări arheologice efectuate de Lia şi Adrian Bătrîna în anii 1974—1975), după cum este clar că toate elementele de pietrărie originale sînt de stil gotic, aspectul arhaizant decurgînd din sinteza cu programul spaţial necesar unui lăcaş ortodox (V. D.).

[4] În fapt nu numai despărţirea rituală naos-pronaos vorbeşte despre universul ortodox, ci şi întreaga concepţie privind spaţiul interior, ferestrele mici, ambianţa de taină (V. D.).

B — *Pictura.* — Pictura, într-adevăr, e neîndoios bizantină. Din păcate nu putem ajunge la concluzii la fel de precise în privința frescelor care acoperă partea interioară a pereților, așa cum am făcut pentru arhitectură. Picturile acestea, care datează, se pare, de la sfîrșitul secolului al XV-lea[1], au fost retușate în 1882 într-un mod atît de barbar încît multe dintre ele sînt de nerecunoscut. Orînduirea cel puțin a rămas aceeași, ca și unele particularități, astfel că un studiu, cel puțin general, este încă posibil[2]. Dar partea de sus a pereților, bolțile, o porțiune din stîlpi sînt acoperite de stele sau de desene geometrice în mod sigur ulterioare, și care ascund poate un strat de pictură mai veche.

Numai patru scene din altar (de la stînga la dreapta: *Cina cea de taină*, *Împărtășirea cu vin*, *Împărtășirea cu pîine* și *Spălarea picioarelor)* par restaurate într-o mai mică măsură, astfel că cei doi îngeri și potirul care împodobesc fereastra centrală și care semnifică reprezentarea simplificată, aproape constantă în România, a Adorării Mielului. Picturi ce sînt socotite, în acest caz, printre cele mai vechi din Moldova; stilul lor este, dealtfel, destul de banal.

C — *Sculptura.* — Aceasta, după cum am mai spus, lipsește cu desăvîrșire, în afara cîtorva muluri și ancadramente geometrice de ferestre. Nu există nici motive vegetale, nici animale, și cu atît mai puțin motive în care să se vadă figura umană. În privința acesteia din urmă, și putem menționa lucrul acesta încă de pe acum, n-o vom întîlni în România niciodată sau aproape niciodată. Suspiciunea mai mult sau mai puțin tacit întreținută de Biserica din Răsărit împotriva reprezentării figurii umane în sculptură pare să fi avut aici, mai mult decît în alte părți, valoarea unei interdicții. Exemplele unei asemenea reprezentări sînt extrem de rare pe teritoriul României: doi *putti* susținînd stema Moldovei în pisania bisericii Sfîntului Dumitru din Suceava[3]; o *Bună-Vestire* minusculă, sculptată deasupra porții mănăstirii Golia, la Iași[4]; piatra de mormînt a lui Radu de la Afumați din biserica episcopală de la Curtea de Argeș, și cam asta e tot[5].

Interdicția religioasă să fi fost oare îndeajuns ea singură, ca să pună stavilă oricărei veleități în ceea ce privește sculptura? Lucru de care ne-am putea îndoi. Preoții români, dacă sînt întrebați asupra acestei probleme, răspund întotdeauna în mod afirmativ, și credința într-o asemenea interdicție pare astăzi de neclintit. Se știe totuși că o asemenea interdicție n-a fost hotărîtă nicicînd de vreun canon, și că sculptura religioasă, deși rară, se întîlnește totuși în toate țările ortodoxe, chiar și în plin teritoriu bizantin. Și cu atît mai mult în țările negrecești. Serbia e tot atît de legată de ortodoxie ca și România, și se cunosc minunatele ansambluri decorative care alcătuiesc portalurile și timpanele sculptate de la Studenica sau de la Dečani, ca să nu pomenim decît de acestea. Profeți rînduiți unii deasupra altora pe montanții pridvorului, călugări îngenuncheați slujind drept suporturi coloanelor, scene sacre pe timpane, nu lipsește nimic. Că bisericile acestea au suferit o influență italiană sau romanică, e un lucru de necontestat; dar Biserica a tolerat fără doar și poate acest import străin și opus principiilor sale. Trebuie oare să presupunem că Biserica a fost mult mai intransigentă în principatele române, unde totuși era oarecum mai slab constituită, și unde se apela aproape în mod regulat la meșterii și la modelele occidentale? Posibil, dar e foarte plauzibil să existe și alte motive. Excepțiile menționate mai înainte, relativa abundență a sculpturii în lemn (strane, cruci) și în metal ciocănit (obiecte de cult și mai cu seamă ferecături de evangheliare, unde relieful e foarte accentuat), vădesc că Biserica românească nu interzicea nici ea, în mod sistematic, orice reprezentare umană în relief. Iar dacă întîlnim atît de rar exemple de sculpturi în piatră, acest lucru se datorește fără îndoială, în parte cel puțin, lipsei unor artiști corespunzători[6]. Bisericile moldo-

[1] Podlacha, *Malowidla scienne w cerkwiach Bukowiny*, p. 170 (P. H.).

[2] Vom reveni asupra acestei picturi în Cartea a IV-a (P. H.).

[3] La dreapta ușii de la nord a pridvorului (P. H.).

[4] Secolul al XVII-lea (P. H.).

[5] Principial corectă, afirmația privind numărul mic de reprezentări sculptate este, totuși, exagerată. La exemplele date de P. Henry pot fi adăugate și altele, unele foarte valoroase: ușile de la Snagov, piatra de mormînt a lui Albu Golescu, piatra de mormînt a lui Stroe Buzescu. Începînd cu epoca lui Constantin Brîncoveanu, numărul sculpturilor antropomorfe crește vertiginos (portalele de la Colțea, Fundenii Doamnei, Rîmnicu Sărat, statuia lui Samson de la Rîmnicu Sărat etc). (V. D.).

[6] Nu este așa: dacă explicația ar fi doar lipsa de meșteri corespunzători, nu le-ar fi fost greu domnitorilor moldoveni să recurgă pentru început la serviciile unor meșteri străini. În realitate este vorba despre o interdicție a chipului cioplit (V. D.).

venești, oricît de frumoase și de interesante, sînt totuşi nişte monumente foarte modeste în comparaţie cu grandioasele edificii romanice sau gotice ridicate de arhitecţii noştri; şi sînt, în general, mai mici şi mai simple decît bisericile sîrbești care, după cum vom vedea, au putut să le servească drept modele. Voievozii cei mai evlavioşi şi mai străluciţi, ca Alexandru sau Ştefan, nu dispuneau decît de resurse materiale modeste, în mod continuu solicitate de un război endemic; aşa că nu au putut să construiască în stil mare, şi dacă au adus din ţările vecine arhitecţii şi meşterii zidari de care duceau lipsă[1], şi chiar pe cei dintîi pictori, deşi se pare că în Moldova s-a dezvoltat destul de repede o școală locală[2], ei nu și-au putut îngădui cheltuieli suplimentare[3] ca să angajeze artiști capabili să sculpteze portaluri și timpane asemeni celor din marile catedrale din Apus. Sculptorii aceştia se recrutau mai greu decît nişte simpli meșteri zidari sau chiar arhitecţi.

Există și alt motiv care, mai bine chiar decît cel menţionat mai sus, ar putea explica, el singur, absenţa oricărei sculpturi monumentale în Moldova: acela că primii ctitori de lăcașuri de cult nu aveau poate cunoştinţă de existenţa ei. Aceștia, ba chiar și domnitorii, călătoreau rar și aveau prea puţine prilejuri să contemple splendidele faţade care constituiau mîndria Franţei, a Angliei, a Germaniei, a Italiei; ţinuturile din imediata apropiere a Moldovei, ale Ungariei și Poloniei, nu aveau nici un edificiu care să se poată compara cu acestea, iar Serbia, căreia ţările române îi datorează atita, nu aveau obligaţia să introducă în Moldova secretele artei ei statuare; căci școala de pe valea Moravei, care, așa cum vom încerca să demonstrăm ceva mai tîrziu, stă la baza unei bune părţi din arhitectura religioasă românească, nu cunoştea în mod sigur acest gen de decoraţie sculptată: bisericile de la Smederevo, Ravanica, Kruševac, Rudenica prezintă frumoase exemple de decoraţie geometrică, vegetală și chiar zoomorfă, dar ignoră figura umană; vasta şi frumoasa biserică de la Manasija are o decoraţie şi mai simplă; singură, poate, biserica de la Kalenić ar face excepţie, cu Fecioara ei de tip occidental sculptată pe timpanul pronaosului. Sîrbii au adus în ţările române planurile lor și poate că și pictura; dar dacă au adus și sculptura, în nici un caz n-au adus figura umană[4]. Biserica de inspiraţie pur sîrbească de la Cozia, în Oltenia, cu ferestrele ei delicat istoriate, nu oferă nici un exemplu de sculptură, iar modeștii călugări care introduceau ortodoxia sîrbă în pădurile inaccesibile ale Neamţului n-ar fi fost bineînţeles capabili să dea la iveală lucrări mai bune, ba nici chiar ca acestea. Cît priveşte meşterii greci, pe care îi întîlnim de asemenea în Principate, ei erau în și mai mică măsură capabili să aducă aici figura umană sculptată, pe care arta bizantină, în cursul istoriei sale, a neglijat-o din ce în ce mai mult[5]. Ceea ce putea constitui pentru români chiar un motiv în plus pentru a se abţine de la folosirea ei. Grecii erau coreligionarii lor, în vreme ce Europa centrală însemna Apusul catolic, în care n-au avut niciodată încredere. Numeroasele avansuri pe care domnitorii din Moldova, din raţiuni politice, crezuseră că e de datoria lor să le facă, mai ales la început, catolicismului, nu-i împiedicau să-l considere a fi, de fapt, cu desăvîrșire străin de mentalitatea lor, și să se arate cît mai circumspecţi. Am menţionat, în scena Judecăţii de apoi de la Vatra Moldoviţei, un grup de că-

---

[1] Afirmaţia că Ştefan cel Mare ducea lipsă de meșteri este inexactă: este îndestulător să se amintească faptul că Cetatea Chilia a fost reconstruită integral în anul 1479, din primăvară pînă în toamnă cu folosirea a 800 meșteri zidari și 17.000 salahori, pentru a demonstra contrariul. Mai poate fi amintit și ritmul de construcţie al bisericilor ctitorite de marele domnitor, cele mai multe înălţate în aproximativ 4—5 luni, fapt doveditor al excelentei organizări de șantier și al numărului îndestulător de pietrari și zidari (V. D.).

[2] Cf. Cartea a IV-a (P. H.).

[3] Este suficient să fie citat documentul din 1415 prin care Alexandru cel Bun îi răsplătea pe zugravii Nichita și Dobre cu moşiile satelor Crăiniceşti şi Leucuşeşti pentru pictarea a două biserici (*Documente privind istoria Romîniei, Moldova. Veac. XIV—XV*, București, 1954, p. 35—36), ca să fie infirmată ipoteza referitoare la „cheltuielile suplimentare". Dacă se ia în consideraţie bogatul tezaur de broderii şi argintărie din epoca lui Ştefan cel Mare, devine tot mai evident că nu lipsa mijloacelor materiale îl împiedica pe domnitor să-şi împodobească ctitoriile cu portale sculptate. Sobrietatea decoraţiei de acest gen este motivată de opţiunile artistice ale mediului autohton. Neîncetata comparaţie cu catedralele Apusului nu ţine seama tocmai de acest aspect (V. D.).

[4] În fapt, nu sîrbii au adus anumite planuri arhitectonice și forme de decoraţie picturală, nici un document nu justifică o asemenea afirmaţie. Circulaţia modelelor, ca și fenomenele de efemeră influenţă, este condiţionată, atunci cînd este vorba despre ţări libere — cum erau Muntenia și Moldova — de resursele materiale și orizontul cultural autohton. Pe de altă parte, trebuie observat că meșterii sîrbi oricum nu puteau fi purtătorii unei decoraţii sculptate, pentru că nici în Serbia, ca ţară ortodoxă, sculptura figurativă nu apare decît excepţional (V. D.).

[5] Nu este vorba despre o „neglijare" a sculpturii, ci despre o atitudine consecventă a mediului ortodox, mai ales după criza iconoclastă. Iconodulii au reabilitat imaginile pictate dar nu și reprezentările sculpturale (V. D.).

lugări catolici tîrîţi în infern. La catolicii din Apus sculptura se afla la loc de cinste; grecii o ignorau aproape cu totul, chiar şi pe cea din şcolile sîrbeşti care au slujit românilor drept exemplu. Se înţelege cu uşurinţă de ce aceştia nu au ezitat, admiţînd chiar că ar fi cunoscut minunile sculpturii gotice, s-o elimine din propriile lor lăcaşuri de cult. Toate acestea au conlucrat aşadar în scopul ca rolul pe care l-a jucat sculptura în Apus să fie transmis pe de-a-ntregul, în Moldova, picturii; relaţiile ulterioare cu Veneţia şi cu Italia sau cu Germania nu vor modifica o tradiţie deja puternică, şi atunci cînd meşterii lui Petru Rareş vor dori să-şi înzestreze bisericile cu o bogată decoraţie exterioară figurată, vor recurge şi în cazul acesta tot la pictură.

IV — ALTE BISERICI

Nici una din numeroasele biserici ridicate in această primă perioadă — Neamţ, Bistriţa, Vatra-Moldoviţei, Mirăuţi, Sf. Nicolae din Poiană, Sf. Treime şi Sf. Ioan Botezătorul de la Siret, Humor etc. — nu a ajuns pînă la noi sub forma ei iniţială; şi nu ne-am opri asupra lor dacă nu s-ar fi încercat uneori să se identifice, în cele două biserici de la *Siret*, două monumente al căror plan actual l-ar reproduce pe cel pe care îl aveau în acele vremi de demult.

Nu ştim cu exactitate data ctitoririi lor; este cu siguranţă foarte îndepărtată în timp; tradiţia atribuie Margaretei-Muşata ridicarea bisericii Sf. Ioan Botezătorul, afirmînd totodată că Sf. Treime este un edificiu anterior secolului al XV-lea. E puţin plauzibil totuşi ca Muşatinii, a căror întreagă activitate era neîncetat solicitată de războaie, să fi putut construi aceste două biserici care vădesc, nu atît o artă îndeajuns de avansată (deoarece exemplul bisericii din Rădăuţi stă drept dovadă că recurgerea la meşteri străini permitea înălţarea unor monumente de incontestabilă ţinută artistică), cît, Sf. Ioan Botezătorul mai cu seamă, o certă amploare arhitecturală pentru care, fără îndoială, nu aveau nici timp şi nici resurse materiale. Ştim dealtfel, şi în mod sigur, că aceste biserici au fost refăcute.

Biserica Sf. Treime (fig. 5)[1], totuşi, e construită după un plan atît de simplu încît s-ar putea să-şi fi păstrat, în esenţă, forma arhaică; un naos pătrat, precedat de un pronaos dreptunghiular şi flancat de două abside laterale. Altarul este format dintr-o absidă unică şi, de fiecare parte, două firide, tăiate în grosimea zidurilor, numite proscomidia şi diaconiconul.

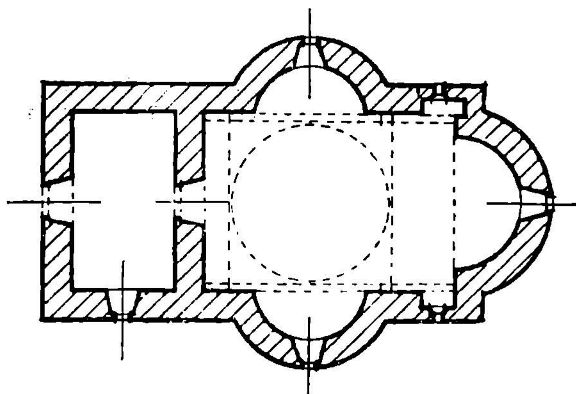


Fig. 5 — Siret. Biserica Sf. Treime. Planul (după Balş).

Pronaosul e acoperit de o boltă în leagăn, iar naosul de o calotă sferică.

Abstracţie făcînd de absenţa cupolei, planul e aproape bizantin: pronaosul închis, naosul de formă pătrată, planul treflat, absenţa contraforţilor, toate acestea ne duc la formula bizantină, simplificată însă, în sensul că naosul e lipsit de acele nave laterale, delimitate de patru stîlpi centrali, aşa cum sîntem obişnuiţi să vedem în bisericile de la Muntele Athos datînd din aceeaşi epocă, precum şi din întreaga arie bizantină[2].

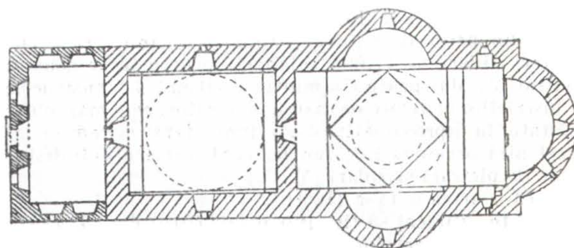


Fig. 6 — Siret. Biserica Sf. Ioan Botezătorul. Planul.

Biserica Sf. Ioan Botezătorul (fig. 6), închinată naşterii Înaintemergătorului, prezintă un plan mai complicat. Edificiul actual datează

---

[1] Ulterior publicării cărţii lui P. Henry, biserica Sf. Treime din Siret a fost restaurată, fiind dată la iveală preţioasa decoraţie a faţadelor, cu discuri ceramice şi cărămizi smălţuite (V. Drăguţ, *Arta românească*, I, Bucureşti, 1982, indice). (V. D.).

[2] Este impropriu să se vorbească despre nave laterale, întrucît monumentele invocate din aria bizantină sînt de tip cruce greacă înscrisă (V. D.).

însă din secolul al XVII-lea, şi comportă toate caracteristicile epocii respective; nimic nu ne îngăduie să afirmăm că ar reproduce planul iniţial. Dl. Balş, care crezuse mai întîi că poate avansa o asemenea ipoteză[1], a renunţat la ea, şi pe bună dreptate, într-un studiu mai recent[2].

Adevărul e că cercetarea monumentelor care datează în mod sigur din timpul lui Alexandru cel Bun e foarte limitată şi nu ne îngăduie decît unele concluzii de o mare prudenţă[3]. Cu toate acestea am şi adunat o seamă de observaţii interesante care ne îndreptăţesc să afirmăm că investigaţiile noastre nu au rămas sterile. Am constatat astfel, în primul rînd, că s-a făcut apel la meşteri străini şi, mai precis chiar, la meşteri din Apus; apel datorat poate împrejurărilor, avînd în vedere lipsa unor artişti autohtoni experimentaţi, şi favorizat de relaţiile externe ale Moldovei care o apropiau în mod permanent de Polonia şi de Ungaria. Fapt din care decurg importante consecinţe. Căci se vor fi dobîndit unele deprinderi artistice care vor dăinui în timp. Dacă biserica din Rădăuţi este în esenţă occidentală, întocmai ca bisericile catolice ridicate în aceeaşi epocă, bisericile ortodoxe contemporane sau care se vor zidi ulterior au un plan bizantin, dar vor prezenta întotdeauna şi o trăsătură occidentală, aşa cum vom constata în cartea următoare. În perioada aceasta de constituire a artei moldoveneşti, perioadă pe care o cunoaştem atît de incomplet, intuim, şi istoria confirmă lucrul acesta, influenţele dominante care s-au exercitat: Polonia, Ungaria, ceea ce înseamnă, într-un cuvînt, arta gotică[4] Şi arta moldovenească n-o va da uitării cu totul niciodată: contraforţii şi normele decoraţiei sculptate, mai cu seamă, vor fi bunuri cîştigate în mod definitiv.

Cu toate acestea nu stătea în puterea nimănui să împiedice ca, în ansamblul ei, arta moldovenească să nu fie, chiar de la începuturi, esenţial bizantină. Arta şi religia sînt unite prin prea multe legături, aici ca şi în alte părţi, pentru ca ţara de unde venea credinţa să nu fie, în egală măsură, inspiratoarea de bază a arhitecturii.[5] Biserica din Rădăuţi e un caz izolat; celelalte biserici, după puţinele lucruri pe care le cunoaştem despre ele, aveau un caracter mult mai bizantin, şi nici cea din Rădăuţi nu scapă acestei influenţe: bazilica occidentală îşi aduce aminte că e un lăcaş ortodox, şi suita de stîlpi se întrerupe pentru a face loc unui perete transversal ce restabileşte împărţirea clasică în naos şi pronaos. Modificările succesive aduse bisericii nu vor face decît să-i accentueze caracterul răsăritean: pridvorului din secolul al XVI-lea îi va mai adăuga o încăpere, iar ferestrele, care au împrumutat stilul occidental de tranziţie de la gotic la Renaştere, vor fi, de fapt, ferestrele pe care arta moldovenească le va consacra ea însăşi în mod definitiv ca făcînd parte din propria-i formulă.

Şi alte trăsături, însă, pe care le-am menţionat la biserica din Rădăuţi, vor rămîne printre caracterele fundamentale ale artei moldoveneşti: absenţa sculpturii, redusă la ancadramentele uşilor şi ferestrelor, înlocuită în toate celelalte părţi prin pictură; amploarea acoperişului cu apele foarte înclinate, aşa după cum cerea clima, şi a cărei menţinere va duce la elaborarea, de către meşterii moldoveni, a uneia dintre cele mai originale formule de acoperire a unui lăcaş de cult[6]; acea suită de arcaturi pe care fresca votivă ne-o prezintă sub forma unei frize aflată mai jos de acoperiş şi care nu va dispare niciodată; şi, în sfîrşit, în ceea ce priveşte înfăţişarea generală a edificiilor, dimensiunea relativ redusă a monumentelor, obişnuită într-o ţară dominată de arta bizantină, dar în mod special consemnată în Moldova, mai ales în secolul al XV-lea, unde mănăstirea Neamţ va fi o excepţie; căci

[1] Iorga-Balş, *L'Art Roumain*, p. 315 (P. H.).

[2] Balş, *Bisericile lui Ştefan cel Mare*, B.C.M.I., 1925, p. 16 (P. H.).

[3] Cercetările arheologice din ultimii ani au scos la lumină ruinele mai multor monumente datind din epoca lui Alexandru cel Bun. Alături de vestigiile cunoscute de la Moldoviţa şi Humor, au fost cercetate bisericile de la Vornicenii Mari, Probota Antăleşti, Băiculeni şi Giuleşti (toate în jud. Suceava) şi de la Netezi-Grumăzeşti (jud. Neamţ). În afară de aceasta există temeinice argumente pentru a atribui zidirea bisericii din Dolheştii Mari (jud. Suceava) tot primelor decenii ale secolului al XV-lea. Pretutindeni este vorba despre o zidărie îngrijită, cu piatră de carieră şi piatră făţuită, de asemeni se cere considerată prezenţa elementelor de piatră profilată, a fragmentelor de frescă şi a discurilor smălţuite pentru a conchide că monumentele epocii lui Alexandru cel Bun depăşiseră faza debuturilor, pregătind rapida maturizare a arhitecturii moldoveneşti din epoca lui Ştefan cel Mare. Către această încheiere conduce şi analiza formelor de plan, principalele caracteristici fiind opţiunea pentru planul triconc şi invenţia camerei mormintelor, pe care multă vreme cercetătorii au atribuit-o abia anilor de sfîrşit ai secolului (V. Drăguţ, *Arta românească*, I, Bucureşti, 1982, indice). (V. D.).

[4] Şi, după cum am văzut la Rădăuţi, arta romanică. (P.H.).

[5] Vom încerca să demonstrăm, ceva mai departe, că ţara aceasta este, în primul rînd, Serbia. (P.H.).

[6] A se vedea Cartea următoare (P. H.).

abia în cursul celui de al XVI-lea veac proporțiile bisericilor vor deveni, în mod hotărît, mai mari.

Vedem așadar că, orice s-ar spune, epoca lui Alexandru cel Bun nu este chiar într-atît de mută așa cum vor să susțină unii cîteodată. deoarece ne-a și destăinuit unele trăsături care vor face parte integrantă din arta moldovenească. Artă pe care o vom întîlni pe de-a-ntregul constituită încă din primele biserici ridicate în perioada imediat următoare celei pe care am studiat-o; și o vom analiza în monumentele care sînt expresia cea mai de seamă a întregii sale istorii, cele din epoca lui Ștefan cel Mare. Numai atunci ne vom putea întreba în mod cît mai lucid cu putință de unde au putut veni elementele constitutive ale acestui stil, cel puțin în ceea ce privește arhitectura. Acesta va alcătui subiectul cărții următoare. Deoarece vom amîna pentru mai tîrziu studierea picturii, din care unele exemple autentice, dar încă izolate, le găsim încă în secolul al XV-lea. Socotim că e o metodă optimă pentru a putea înțelege evoluția frescei moldovenești în epoca deplinei sale înfloriri, secolul al XVI-lea.

CARTEA A II-A

ARHITECTURA RELIGIOASĂ MOLDOVENEASCĂ ÎN EPOCA LUI ŞTEFAN CEL MARE

CUVÎNT ÎNAINTE

DOMNIA ŞI EDIFICIILE RIDICATE DE ŞTEFAN CEL MARE (1457—1504)

Anii treceau, plini de zbucium, de drame, prielnici totuşi unor progrese rapide. În vreme ce voievozii îşi dedicau cea mai importantă parte a vieţii ca să se alunge în mod reciproc de pe tron, ţara se organiza, pe nesimţite dar în mod temeinic, şi se pregătea, inconştient poate, pentru marele rol istoric pe care i-l rezerva destinul, şi a cărui oră era pe cale să sune. Acest popor român are un uimitor geniu al improvizaţiei. Căci îl vedem, acum în zilele noastre, abia la cincizeci de ani de cînd a scăpat de suzeranitatea turcească şi şi-a reluat în mod oficial locul în concertul statelor europene, devenind un mare stat modern şi jucînd un rol important în politica generală, alături de principalele puteri. Secolul al XV-lea vedea producîndu-se un fenomen de aceeaşi factură: elanul pe care-l imprimase ţării Alexandru cel Bun nu slăbise şi tînărul Principat, atît de aproape încă de începuturile sale, se şi apropia de apogeu, devenind viteaza şi glorioasa Moldovă a lui Ştefan cel Mare.

Ştefan cel Mare! *Nume venerat, la auzul căruia românul se descoperă cu evlavie ca în faţa celei mai pure glorii naţionale, a celei mai strălucite întruchipări a neamului său. Cultul acestui mare războinic nu face decît să crească din zi în zi, şi, sub ochii noştri chiar, are loc un fenomen curios, în cursul căruia îl vedem eclipsînd încetul cu încetul pe toţi ceilalţi eroi ai istoriei României, chiar şi pe Mihai Viteazul. Poporul îi rezervă un respect mistic, asemănător celui cu care, la noi, este înconjurată figura legendară a lui Carol cel Mare, şi puţin lipseşte ca să nu vadă în el pe cel mai mare conducător de oşti şi pe cel mai mare monarh din cîţi au existat. Prielnică fiindu-i şi îndepărtarea în timp (căci, pentru Moldova, secolul al XV-lea pare tot atît de îndepărtat ca pentru noi cel de al X-lea şi al XI-lea; să ne gîndim doar că, la urcarea pe tron a lui Ştefan, Principatul exista de numai o sută de ani), legenda a pus stăpînire pe amintirea celui care a rămas, pentru poporul său, „Ştefan cel Sfînt şi cel Bun", şi în jurul figurii lui s-a dezvoltat o întreagă literatură apocrifă, ba chiar, s-ar putea spune, o adevărată hagiografie, căci unele istorisiri care se referă la viaţa lui şi-ar putea găsi locul chiar şi în celebra* Légende dorée. *În povestirile şi poeziile populare, unde numele său e pomenit şi răspomenit, cumplitul Şoim*[1] *care, din cuibul său de la Suceava, pîndeşte minutul prielnic ca să se năpustească la fruntariile-i ameninţate, Zmeul neînfricat*[2] *ce răspîndeşte necontenit groaza în rîndurile duşmanilor Moldovei, este, în acelaşi timp, ostaşul lui Hristos, apărătorul Crucii, cel care nu duce niciodată lipsă de sfaturile şi de avertismentele trimise de sus. Trăieşte aureolat de miracol: Daniil Sihastrul, punîndu-şi piciorul pe piciorul Voievodului, îl face să audă cîntările cetelor îngereşti; sfinţii Procopie şi Dumitru îi apar în vuietul bătăliilor şi, aruncîndu-se ei înşişi în luptă, contribuie la victoria armatelor sale; şi face el însuşi minuni, ca în ziua în care, întîlnind alaiul unui biet mort părăsit de ai lui, îl urmează la cimitir unde îl învie pentru cîteva clipe*[3]. *Căci nu frică inspiră retrospectiv Ştefan poporului său, ci dragoste şi mîndrie în ceea ce priveşte trecutul. În timpul iobăgiei, lui i se adresează românul, strigîndu-şi durerea: „Unde eşti tu, Ştefane, ca să vezi cum trăim noi, cum trăim noi în robie", spune o* doină *din Iaşi*[4]. *„Ştefane, Ştefane, spune o alta, tu părinte-al nostru, tu Doamne, durerea ne-apasă, jalea ne-a intrat în casă, căci fără Maica noastră (patria) jalea ne seacă inima... Ştefane, Ştefane! Tu, părinte-al nostru, tu Doamne, împlineşte-ne ruga, dă-ne-o pe Maica noastră-napoi!"*[5] *Căci moldoveanul ştie că Ştefan doarme doar în cripta lui de la Putna, şi că aşteaptă în acest Kyffhäuser românesc ca ceasul marilor răzbunări să sune.*

---

[1] V. Alecsandri, *Poezii Populare ale Românilor*, pp. 172, 174 etc.; S. T. Kirileanu, *Ştefan cel Mare şi Sfînt*, p. 241 (P. H.).

[2] Alecsandri, *ibid.*, p. 168; Kirileanu, *ibid.*, p. 246 etc. (P. H.).

[3] Kirileanu, *ibid.*, p. 85 şi urm. P. H.).

[4] Kirileanu, *ibid.*, p. 260 (P. H.).

[5] ID., *ibid.*, p. 258 (P. H.).

Astfel că, pentru popor, Ştefan cel Mare rămâne întruchiparea, însuşi sufletului Moldovei. Cu toate acestea, istoricii l-au judecat mult timp cu severitate. Elogiindu-i strălucitele virtuţi militare şi inteligenţa ascuţită, l-au acuzat în acelaşi timp de violenţă şi de cruzime, iar ostilitatea sistematică a lui Wickenhäuser[1] *îşi dă mîna cu lipsa de înţelegere a lui Ureche*[2]. *Am încercat cîndva*[3] *să fac o distincţie între ceea ce putea fi adevărat în afirmaţiile respective şi ceea ce trebuia lăsat la o parte. Adevărul e că, dacă Ştefan a procedat în numeroase ocazii cu destulă asprime, a făcut-o deoarece nu înţelegea să glumească nici cînd era vorba de propria-i autoritate în interiorul ţării, şi nici cînd era vorba de uneltirile duşmanilor din afară. Moldova n-a fost înconjurată niciodată de prieteni siguri, şi faima de energie, fie chiar şi aprigă, care a început să însoţească numele lui Ştefan cel Mare, a dus în mod sigur la respectarea integrităţii Principatului.*

Ştefan este dealtfel fiul epocii sale; e mai puţin crud decît contemporanii săi Vlad Ţepeş, Ivan cel Groaznic, Cesare Borgia; şi devoţiunea sa, deopotrivă, dacă nu chiar şi mai mare decît pretinsa-i asprime, are unele trăsături care o apropie de toate ţările din timpul său, începînd cu feudalitatea occidentală[4]. *E sigur, în orice caz, că supuşii săi nu l-au socotit a fi sîngeros; au rămas alături de el, slujindu-l cu credinţă, chiar şi în zilele de grea cumpănă — în vreme ce pe Petru Rareş sau pe Alexandru Lăpuşneanu îi vor părăsi pur şi simplu — şi un document extrem de interesant, deoarece e scris de un martor ocular, depune mărturie în legătură cu acest ataşament*[5].

[1] Wickenhäuser, *Molda: Woronetz und Putna*, pp. 31—60 (P. H.).

[2] Nu ştim la ce anume face aluzie P. Henry atunci cînd vorbeşte despre lipsa de înţelegere a lui Grigore Ureche, ştiindu-se că tocmai acestui cronicar i se datorează unele dintre cele mai frumoase şi evocatoare pagini închinate lui Ştefan cel Mare (V. D.).

[3] *Le règne et les constructions d'Étienne le Grand, prince de Moldavie*, în „Mélanges Diehl". Asupra cruzimilor ce i se reproşează lui Ştefan, cf. *ibid.* (P. H.).

[4] Dacă ar fi să-l credem pe Nicolae Costin, de pildă, după bătălia de la Vaslui (1475), „numeroase paşale au pierit în această luptă, şi moldovenii au luat mai mult de-o sută de stindarde. Toţi războinicii care-au căzut vii în mîinile lor au fost traşi în ţeapă... Ştefan a socotit că victoria i-a fost dată de Dumnezeu. Timp de patru zile n-a luat în gură nimic altceva decît numai pîine şi apă" (Kogălniceanu, *Letopiseţe*, I, p. 161, n. 1) (P. H.).

[5] „Homo sapientissimus degna de molta laude, amato molto da li subditi per essere clemente e justo" (scrisoarea lui Matei Murano, medicul lui Ştefan cel Mare, către Signoria Veneţiei, 1502): Hurmuzaki, VIII, p. 36.

Studiul pe care l-am publicat în 1929[6] *ne dispensează să intrăm aici în amănunte străine de scopul lucrării de faţă. Cititorul se va putea adresa şi acelui studiu, aici însă nu vom pune accentul decît pe ceea ce are oarecare interes pentru istoria construcţiilor religioase. Trebuie să amintim totuşi, în cîteva cuvinte, starea de anarhie căreia i-a pus capăt urcarea pe tron a lui Ştefan cel Mare, anarhie care, de la moartea lui Alexandru cel Bun, adusese ţara într-o situaţie deznădăjduită. Alexandru lăsase mai mulţi fii, legitimi sau naturali, care îşi disputau tronul cu arma în mînă. Iliaş a domnit la început cîteva luni (1433), apoi a fost alungat de fratele său* Ştefan, *sprijinit de muntenii lui Vlad Dracul. Iliaş fuge, apoi se întoarce pentru a lupta împotriva lui Ştefan, după care, împăcîndu-se pentru moment, cei doi fraţi îşi împart tronul (1435). În 1444, temîndu-se poate de ambiţiosul Roman, fiul lui Iliaş, Ştefan îl ia pe fratele său prin surprindere şi pune să i se scoată ochii.* Roman, *înrudit prin mama sa Marinca, cumnata lui Vladislav, cu regii Poloniei, va trebui să aştepte trei ani pentru a-şi răzbuna tatăl cu ajutorul acestora, ca puterea militară a polonezilor să se refacă după dezastrul de la Varna (1444) unde şi-au găsit moartea atîţia cavaleri creştini, printre care şi regele Poloniei; în 1447, Cazimir, fratele şi urmaşul lui Vladislav, îl atacă pe neaşteptate pe Ştefan, care e învins şi făcut prizonier. Roman pune să fie decapitat, dar, epuizat din pricina luptelor sîngeroase pe care a fost nevoit să le ducă pentru a-şi păstra tronul, poate chiar otrăvit, moare în anul următor. Un alt fiu de-al lui Alexandru,* Petru, *susţinut de energicul Iancu de Hunedoara, care se afla pe atunci în culmea succeselor militare împotriva turcilor şi interesat de-a avea pe tronurile ţărilor române aliaţi de nădejde, izbuteşte să pună mîna pe putere şi să-şi asigure cel puţin neutralitatea poloneză. În 1449, după o scurtă apariţie a unui anume* Ciubăr Vodă[7], *apoi a lui* Alexăndrel, *al doilea fiu al Marincăi şi protejat de polonezi, un domnitor dealtfel destul de înzestrat,* Bogdan, *cucereşte tronul prin forţa armelor sprijinit fiind de Iancu de Hunedoara. Fiu natural al lui Alexandru cel Bun, Bogdan se vădeşte numaidecît a fi un excelent om de arme, respingînd, la Tămăşeni, armata pe care rivalul său Alexandru încercase să i-o opună şi, un an mai tîrziu, neutralizînd, atît prin manevrele sale dilatorii, cît*

[6] Cf., p. 50, n. 3 (P. H.).

[7] Se pare că principele acesta nu este decît generalul ungur Csupor, ataşat de către Iancu de Hunedoara pe lîngă Petru şi care i-ar fi urmat la tron. Cf. Xenopol, *Istoria Românilor*, III, p. 186 (P. H.).

şi prin forţa armelor, o puternică armată poloneză venită să-l zdrobească (bătălia de la Crasna, 1450).

Dar ceasul în care avea să se pună capăt tragediilor politice nu sunase încă pentru Moldova: în noaptea de 15 spre 16 octombrie 1451, la Reuseni, în timpul unui ospăţ la care lua parte şi Bogdan, un anume Petru Aron, *care se dădea drept ultimul fiu al lui Alexandru cel Bun, apăru cu un grup de oameni înarmaţi, îl răpi pe voievod şi îi tăie capul. Şi a fost o adevărată minune că fiul voievodului a putut scăpa de arma ucigaşilor, refugiindu-se dincolo de graniţă; fiul acesta se va numi în viitor Ştefan cel Mare. Între timp, asasinul pune mîna pe tron şi reuşeşte ca, încetul cu încetul, să-i adune pe boieri în jurul său; tînărul Alexăndrel este bătut în cele din urmă la Movilă (25 mai 1455) şi se refugiază la Cetatea Albă unde, după puţină vreme, moare otrăvit. Petru Aron îşi asigură neutralitatea ungurilor, prestînd omagiul (1453), îşi ia aceleaşi precauţii şi dinspre partea poloneză (1456), iar puţin mai tîrziu, în aceleaşi an chiar, ameninţat de Mahomed al II-lea, care cucerise Constantinopolul şi înainta victorios spre inima Europei, îi promite un tribut de 2 000 de ducaţi veneţieni pentru a preîntîmpina pericolul[1]. Moldova supravieţuia doar cu preţul unei triple vasalităţi.*

Venise timpul să apară un salvator: a fost Ştefan. Profitînd de nemulţumirea provocată de politica lipsită de energie a lui Petru Aron, Ştefan a părăsit Ţara Românească însoţit de un mic corp de oaste, ajutat, se pare, de Vlad Ţepeş, *şi, la fel de hotărît pe cît de prudent, ţinîndu-se în preajma munţilor pentru a putea trece în Transilvania în caz de nereuşită, înaintînd însă fără zăbavă, în timpul celor două ciocniri, la Doljeşti şi la Orbic, a împrăştiat armata adversarului său pe care l-a silit să fugă în Polonia (1457). Învingătorul a fost primit numaidecît cu braţele deschise. Şi în locul numit Direptate, „Ştefan îi strînge pe boieri, mari şi mici, şi pe alţi oameni de curte de un rang inferior, şi laolaltă cu ei se aflau Mitropolitul Teoctist şi mare număr de călugări; şi i-a întrebat pe toţi dacă li-e voia să le fie Domn? Atunci au strigat într-un glas cu toţii: «Să-ţi dea Domnul Dumnezeu domnie îndelungată!» şi cu consimţămîntul tuturor, Mitropolitul Teoctist l-a uns domn. Iar Ştefan, luînd în mînă sceptrul Moldovei, a pornit către Cetatea de Scaun, Suceava"[2]. Era o formalitate care se repeta la urcarea pe tron a fiecărui domn; ne este îngăduit să presupunem, judecînd după graba cu care l-au părăsit pe Petru Aron, că boierii îl aclamau din toată inima pe noul domnitor ale cărui prime acţiuni îi dezvăluiau meritele, şi că o parte din ei pregătiseră, după toate aparenţele, urcarea pe tron a acestuia.*

Nu mă voi opri asupra nesfîrşitelor războaie ale lui Ştefan cel Mare, al căror caracter logic şi raţional l-am studiat în altă lucrare[3], războaie care-şi găsesc justificarea în politica externă pe care i-o impuneau Moldovei împrejurările. Amintim doar, pentru înţelegerea datelor şi a numelor, succesiunea acestor campanii. În 1457 şi 1458 a silit Polonia să nu-i mai acorde ajutor lui Petru Aron. În 1465 recucereşte Chilia, piaţă de primă importanţă pentru comerţul moldovenesc şi european, debuşeu economic al Poloniei către Marea Neagră, şi fortăreaţă a cărei posesiune era de asemenea presantă atît pentru paza frontierei meridionale a Moldovei, cît şi pentru supravegherea flancului turcesc în încercarea acestuia de a se strecura către Europa centrală. Iancu de Hunedoara îl făcuse pe Petru Aron să-i cedeze cetatea pentru a putea bara, sprijinindu-se pe cele două capete de pod — Belgrad şi Chilia —, trecerea Dunării de către turci. Oraşul rămăsese, la moartea lui Iancu de Hunedoara, în stăpînirea fiului său Matei Corvin. A cuceri Chilia însemna a te lovi de Matei. Şi adevărul e că, acesta, pentru a-l pedepsi pe Ştefan, trece Carpaţii în 1467, fără alt rezultat în afară de acela de a fi fost bătut în cele din urmă la Baia. În 1469, Ştefan trece, la rîndu-i, în Transilvania, îl prinde pe Petru Aron căruia pune să i se taie capul, şi reuşeşte ca, începînd din 1475, să se împace cu Matei.

Dar a cuceri Chilia însemna, de asemenea, a te angaja din punct de vedere moral să te substitui apărării active inaugurate de Iancu de Hunedoara. Ştefan n-a şovăit nici acum, şi iată momentul în care mica armată moldovenească îşi face intrarea în istoria generală a Europei. În sfîrşit, ora Moldovei sunase: după Bulgaria şi după Serbia, Moldova se pregătea să ridice sabia Bizanţului şi să-şi consolideze forţele pentru lupta împotriva Semilunii, pentru care constituia acum, prin continua ameninţare a unui atac lateral, principalul obstacol în calea aspiraţiilor acesteia către Apus.[4]

Moldova trebuia în cele din urmă să se dea bătută. Ar fi făcut oare mai bine să nu se lase

[1] Hurmuzaki, II, pp. 76 şi 671 (P. H.).

[2] Ureche, în Kogălniceanu, *Letopisețe*, I, p. 152 (P. H.).

[3] *Le règne et les constructions d'Étienne-le-Grand*, în „Mélanges Diehl" (P. H.).

[4] Inadvertenţă; Bulgaria şi Serbia nu putuseră ridica sabia Bizanţului, întrucît căzuseră sub turci înaintea acestuia (V. D.).

ispitită de aventură? Dincolo de incontestabila glorie militară pe care i-a adus-o cutezanța sa, cred c-am reușit să demonstrez că Ștefan cel Mare nu a riscat să facă asemenea pas hotărîtor decît pentru că succesul nu era a priori *imposibil*[1]. *Bunele raporturi pe care le-a întreținut cu Polonia, Ungaria, Kievul, sau cu Comnenii, înaltul grad de pregătire al armatei moldovenești, cunoașterea desăvîrșită a terenului, posibilitățile pe care le oferea însăși țara unui război de hărțuială, uimitorul serviciu de informații de care dispune voievodul, toate avantajele acestea îi puteau îngădui să nu considere recenta catastrofă din 1453 ca o condamnare a oricărui efort depus împotriva otomanilor, și adevărul e că desfășurarea evenimentelor i-a dat dreptate, deoarece, de-a lungul tuturor fruntariilor, a repurtat victorii răsunătoare asupra turcilor sau a aliaților acestora, asupra tătarilor în 1470 (Lipinți) și 1476, asupra muntenilor aproape în fiecare an, asupra turcilor înșiși în 1475 (Vaslui) și în 1476, astfel că marea victorie a acestora de la Războieni (1476) a rămas fără rezultate. Căci, în definitiv, împrejurările, și nu armele, l-au silit pe Ștefan cel Mare să ia parte la unele convenții, așa cum au fost: pacea semnată de turci cu venețienii în 1479, cu Matei Corvin în 1483, cu polonezii în 1488, imposibilitatea de a menține pe tronul Țării Românești un domnitor antiturc, au pus capăt izolării lui Ștefan. Așa că, în 1484, cînd turcii cuceriseră Chilia și Cetatea Albă, Ștefan n-a mai putut să le reia niciodată din mîna acestora; iar în 1488, Ștefan va lua el însuși hotărîrea, pentru a-și salva frontierele, să plătească tribut turcilor.*

Printr-un dureros contrast, tocmai în ultimii douăzeci de ani ai domniei sale, întunecați de decese și de atîtea decepții, ca și de eșecul final, a durat Ștefan cel Mare aceste superbe biserici menite să perpetueze amintirea faptelor sale de vitejie. În 1484 a pus să se reconstruiască Putna, *imediat după incendiul care pare să fi subliniat în mod atît de cumplit pierderea Chiliei și a Cetății Albe; în 1487 ridică biserica Sfintei Cruci de la* Pătrăuți *și biserica Sf. Procopie de la* Bădăuți[2], *care amintește de miraculoasa intervenție a acestui sfînt martir în bătălia de la Rîmnic împotriva muntenilor lui Țepeluș (1481), biserică distrusă în timpul războiului din 1916; în 1488 înalță biserica* Sf. Ilie *de lîngă Suceava și mănăstirea* Voroneț; *în 1490, biserica Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul din* V a s l u i *ce comemorează înfrîngerea lui Osman Pașa*[3]*; între 1491 și 1493 ridică biserica Sf. Nicolae din* I a ș i*; în 1492 biserica Sf. Gheorghe din* H î r l ă u*; între 1493—1494 biserica Adormirii Maicii Domnului din* Borzești; *în 1494, biserica Sf. Nicolae din* D o r o h o i; *în 1495 biserica Sf. apostoli Petru și Pavel din* H u ș i; *în 1496, biserica Sf. Mihail de la* R ă z b o i e n i *și biserica Sf. Nicolae de la* P o p ă u ț i, *lîngă Botoșani; între 1496 și 1497, biserica Nașterea Maicii Domnului de la* Tazlău; *în 1497 biserica Înălțarea Domnului de la mănăstirea* Neamț, *în urma victoriei repurtate de Ștefan asupra polonezilor în Codrii Cosminului; între 1497—1498, biserica Nașterea Sf. Ioan Botezătorul de la* Piatra Neamț; *între 1500—1502, biserica Înălțarea sfintei Cruci de la* V o l o v ă ț; *între 1503—1504, biserica Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul de la* Reuseni, *înălțată în amintirea lui Bogdan, tatăl lui Ștefan, ucis aici; în sfîrșit, în 1504, biserica Pogorîrea Sfîntului Duh de la* Dobrovăț, *terminată după moartea voievodului.*

Trebuie adăugat faptul că între timp Ștefan cel Mare a ridicat, nu se știe datorită căror împrejurări, o biserică la Rîmnicu-Sărat, *în Țara Românească (astăzi distrusă) și Biserica Albă din* Baia, *fără a mai pune la socoteală cele cîteva paraclise*[4]. *Cu toate că unele edificii au dispărut, se pare că Ștefan nu a ridicat multe lăcașuri în afara celor din răstimpul ultimilor douăzeci de ani de domnie: este vorba despre* Putna *(1466, sfințită în 1474 și care a ars în 1484),* Chilia *(1482) și biserica Sf. Gheorghe de la mănăstirea atonită* Zografos, *către 1470*[5].

Pilda voievodului a fost urmată și de către membrii familiei: fiul său Alexandru sfințea în 1491 Biserica Adormirii Maicii Domnului din Bacău; *văduva sa punea să se termine în 1504 mănăstirea de la* Dobrovăț; *iar urmașii săi vor fi, de asemenea, ctitori de lăcașe de cult. Boierii imitau și ei, în egală măsură, pioasa mărinimie a voievodului: Șendrea, portarul Sucevei, cumnatul lui Ștefan, ridică biserica de la* Dolhești, *în*

---

[1] *Le règne et les constructions d'Étienne-le-Grand*, în „Mélanges Diehl" (P. H.).

[2] În fapt biserica Sf. Procopie a fost ctitorită în satul Milișăuți care aparține de comuna Bădăuți (V. D.).

[3] Inadvertență; nu pe Osman Pașa l-a învins Ștefan cel Mare, ci pe Soliman Hadîmbul (V. D.).

[4] Printre paraclisele cunoscute se numără acelea din cetățile Suceava și Hotin, de asemeni paraclisul din turnul-clopotniță de la mănăstirea Bistrița-Neamț (1498) (V. D.).

[5] Din prima parte a domniei lui Ștefan cel Mare datează și biserica mănăstirii de la Probota, refăcută pe locul celei anterioare și transformată în necropolă a părinților domnului (Lia și Adrian Bătrîna, *Date noi cu privire la prima ctitorie datorată lui Ștefan cel Mare: Mănăstirea Probota*, în M.M.S., 1977, nr. 7—9, pp. 586—599) (V. D.).

1486[1]*; logofătul Tăutu Biserica Adormirea Maicii Domnului din* Iaşi *(astăzi distrusă) în 1493, şi pe cea de la Bălineşti în 1499; hatmanul Luca Arbore, în 1502, biserica din satul care-i poartă numele, şi care, premoniţie a destinului care-l aştepta, sub Ştefăniţă Vodă, pe vechiul tovarăş de arme al lui Ştefan cel Mare, este închinată Tăierii capului Sf. Ioan Botezătorul.*

Astfel, printre edificiile religioase ridicate de Ştefan cel Mare şi pe care le cunoaştem, aflăm cel puţin opt mănăstiri şi cincisprezece biserici, fără a le pune la socoteală şi pe cele construite de alte persoane în timpul domniei sale. Sîntem, bineînţeles, departe de cele patruzeci şi patru de biserici, ce corespund tot atîtor victorii, pe care i le atribuie tradiţia populară; nu ne înşelăm însă deloc atribuindu-i tîrnosirea a treizeci de biserici şi de paraclise, ceea ce este un număr de-a dreptul impresionant.

La drept vorbind, ce reprezintă toate aceste construcţii? În Răsărit, ca şi în Apus, consacrarea unor edificii religioase sau donaţiile făcute acestora au constituit întotdeauna, pentru donator, un mod de a-şi exprima recunoştinţa faţă de Divinitate pentru ajutorul primit, de a o invoca în clipa luării unei hotărîri de mare însemnătate sau înfruntării unei mari primejdii, ca şi în scopul de a-şi împăca propria conştiinţă, aşa cum va fi cazul unui faimos urmaş al lui Ştefan, Alexandru Lăpuşneanu, de tragică memorie. Căinţa, recunoştinţa, solicitarea sau şi mai simplu, uneori evlavia pornită din curăţenia inimii, acestea sînt cauzele care stau de obicei la originea celor mai frumoase monumente religioase. Ştefan cel Mare, asemeni tuturor ctitorilor, se gîndeşte mai înainte de toate la propria-i izbăvire şi la cea a familiei sale. În pisaniile şi hrisoavele de danie se exprimă cu toată claritatea, şi în mai multe rînduri chiar, asemenea năzuinţă (Tazlău, Piatra, Zografos, şi, de fapt, toate mănăstirile). Există însă şi mărturiile unor aspiraţii mai precise. Potrivit tot pisaniilor, trei biserici sînt înălţate în amintirea celor răposaţi (Sf. Nicolae din Iaşi, Borzeşti şi Reuseni). Trei comemorează în mod cît se poate de limpede unele bătălii (Bădăuţi, Vaslui şi Războieni); dar mai sînt şi altele care au, în mod vădit, o semnificaţie războinică, de pildă cele închinate sfîntului Gheorghe, dătătorul de izbîndă (Voroneţ şi Hîrlău), sau sfîntului Nicolae, făcătorul de minuni (Iaşi, Dorohoi, Popăuţi): şi, fără îndoială, că nu sînt singurele. Tradiţia pretinde că după fiecare victorie Ştefan ar fi ridicat o biserică sau o mănăstire. În forma aceasta, am văzut mai înainte, afirmaţia nu corespunde adevărului; dar construcţiile ctitorite de Ştefan nu sînt într-un raport mai puţin strîns cu principalele evenimente din timpul domniei sale, alcătuind, într-o anumită măsură, un fel de ilustrare a acesteia. Nepotrivirile privind cronologia nu trebuie să ne înşele în această privinţă. Prima obligaţie pe care şi-o ia Ştefan de îndată ce se urcă pe tron este aceea de a răzbuna uciderea tatălui său Bogdan; în 1469, Petru Aron este decapitat; dar abia după treizeci şi patru de ani ridică voievodul biserica de la Reuseni întru pomenirea tatălui său. Biserica de la Bădăuţi (1487) comemorează, la o distanţă de şase ani, victoria de la Rîmnic; cea de la Vaslui (1490) evocă o victorie veche de cincisprezece ani, iar între dezastrul de la Războieni şi mănăstirea pe care-o durează Ştefan întru pomenirea celor căzuţi în această luptă inegală şi deznădăjduită se scurg douăzeci de ani. Toate acestea sînt adevărate, şi cincizeci de ani de istorie a Moldovei sînt săpaţi în străvechile pietre ale acestor douăzeci de biserici care stau acolo precum un examen de conştiinţă al lui Ştefan ajuns în pragul bătrîneţii, care, nerealizîndu-şi decît în parte visul eroic, putea totuşi, reamintindu-şi faptele de vitejie, să se mîngîie cu gîndul că şi-a îndeplinit întotdeauna datoria şi să aducă mulţumire ocrotitorilor săi din ceruri că i-au fost de atîtea ori călăuze de nădejde. Dar zidurile acestea sînt mai mult decît atît: ele sînt un act de credinţă şi de speranţă. Bătrînul leu nu se dă bătut şi-şi aşteaptă revanşa. În 1497 îi zdrobeşte pe polonezi în urma uneia din cele mai răsunătoare victorii ale sale (Dumbrava Roşie), în 1500 încearcă să scape de obligaţia de-a plăti tribut, iar în 1504, în ajunul morţii, îşi va mai face încă de lucru în Pocuţia, lăsîndu-ne cel mai extraordinar exemplu de neobosită şi înţeleaptă activitate.

Poate că tocmai activitatea şi încrederea care se manifestă pretutindeni în decursul unei asemenea epoci eroice constituie trăsătura cea mai emoţionantă a acestei epopei. Ne aflăm în momentul cînd Semiluna pare a plănui cucerirea întregului continent european, şi cînd ţara pare că va trebui să fie luată de puhoaie asemeni unui pai, ne aflăm, într-un cuvînt, în ultimele zile de independenţă, cînd Moldova este străbătută în lung şi-n lat de convoaie de neguţători din toate ţările, cînd numărul îmbelşugatelor antrepozite se înmulţeşte, ca şi cel al mîndrelor fortăreţe, şi cînd solul moldav se acoperă de nenumărate biserici despre care s-ar putea spune c-au fost ridicate într-un

---

[1] Biserica din Dolheştii Mari pare să dateze din primele decenii ale secolului al XV-lea (N. Grigoraş, *Date şi observaţii asupra unui vechi monument de artă feudală din Moldova (Dolheştii Mari)*, în BMI, 1972, nr. 1, pp. 40—44 (V. D.).

răstimp de calm și de tihnă de un popor sigur de frontierele sale și de credința sa, pe cînd în realitate furtuna vuiește și amenință din toate părțile. Dar vigoarea brațului care ținea paloșul Moldovei era de asemenea natură, ca și faima care însoțea pretutindeni stema cu capul de bour, încît părea că spectrul dominației străine fusese înlăturat pentru totdeauna. O nemăsurată nădejde irumpe din toată jerba aceasta de sanctuare, cu toate că cea mai mare parte din ele, să nu uităm, au fost înălțate după ce însuși Ștefan cel Mare a trebuit să consimtă, la rîndu-i, a plăti tribut turcilor; și această nădejde nu pare să se fi stins prea repede: Petru Rareș, fiul natural al lui Ștefan cel Mare și al treilea urmaș al său, apăra cu toată puterea fruntariile de la miazănoapte și de la apus ale moștenirii lăsată de tatăl său, și la o sută de ani de la căderea Constantinopolului, la treizeci de ani de la recunoașterea suzeranității turcești în Moldova, punea, plin de curaj, să se reprezinte pe partea exterioară a zidurilor unora din bisericile pe care, după pilda părintelui său, le-a construit sau decorat, sub Imnul Acatist al Fecioarei, intervenția miraculoasă a Maicii Domnului în timpul asediului Constantinopolului. Scenă sfîșietoare pentru cei ce știu că moartea lui Petru Rareș, în 1546, va atrage după sine în mod definitiv și pe aceea a independenței; dar simbol de nezdruncinat al credinței unui popor care nu vrea să moară și nu poate accepta ideea ca Cerul să îngăduie victoria Semilunii asupra Crucii, ceea ce, în această parte a Europei, însemna, sau aproape, propria-i nimicire.

Ștefan cel Mare este cel care a făcut să renască nădejdea și încrederea neclintită a poporului, și acestea au constituit cel mai sublim titlu al său de glorie. Numele său simboliza în asemenea măsură această voință plină de dîrzenie a națiunii, că pînă în secolul al XIX-lea, mult timp după ce totul se terminase pentru Moldova, țăranilor bătrîni le plăcea să povestească, în timpul nesfîrșitelor șezători de iarnă, despre faptele de vitejie ale Voievodului — este vorba de mici povestiri unde legenda o lua aproape întotdeauna înaintea istoriei, dar în care se simte vibrînd speranța învierii și credința în viitor. „Într-o bună zi, spuneau solemnii moșnegi nepoților atenți, se va auzi zăngănind spada lui Ștefan cel Mare în mormîntul lui de la Putna: și în ziua aceea se va ști că timpurile sînt aproape". Iar Putna a rămas locul unor pelerinaje naționale, așa după cum bisericile din Bucovina, uitate oarecum de oamenii culți, au rămas, dimpotrivă, pentru popor, asemănătoare în această privință cu bisericile sîrbești, mărturia palpabilă a măreților zile de odinioară și simbolul nădejdilor sale.

Astfel, un număr destul de mare din edificiile acestea au fost ridicate din pură evlavie față de Cer sau față de morți; celelalte sînt, asemeni unor ex-voto, *acte de recunoștință sau, mai exact, biserici comemorative, deoarece nu perpetuează numai amintirea unor victorii, căci o mănăstire cu hramul arhanghelului războinic Mihail este închinată memoriei ostașilor morți pentru neatîrnare în sîngeroasa și nefericita bătălie de la Războieni. Bisericile lui Ștefan cel Mare sînt astfel o mărturie materială a două din principalele trăsături ale caracterului său, evlavia și geniul militar. Poate că aici se întrezărește, în egală măsură, un calcul politic secret, dorința de a sublinia bunăvoința pe care o acordă Cerul tronului moldav, ca și pe aceea de a-i perpetua amintirea. Pentru a nu ne referi decît la un exemplu, felul în care sfîntul Gheorghe, din fresca votivă de la Voroneț, îl cuprinde pe Ștefan pe după umeri cu mîna dreaptă pentru a-l prezenta lui Iisus Hristos, este cu totul semnificativ (fig. 7).*

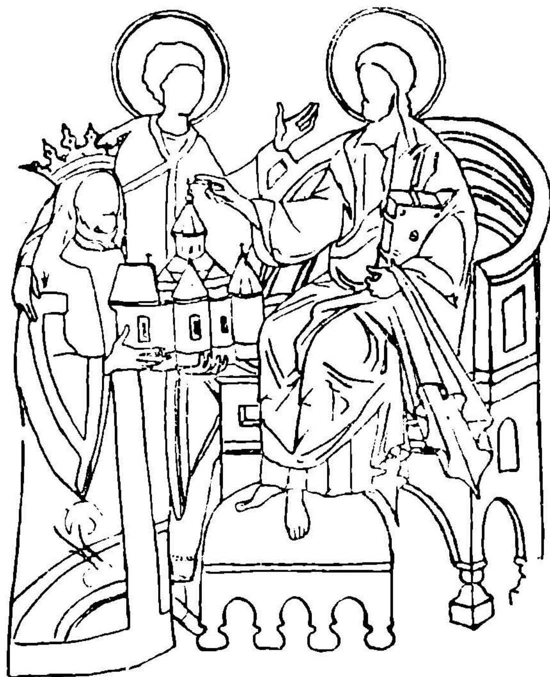


Fig. 7. Voroneț. Ștefan cel Mare oferindu-i lui Iisus biserica, după fresca votivă.

Există chiar, am impresia, preocupări mai precise și mai imediate. S-ar părea că bătrînul om de arme, care face să răsară din pămînt, la o simplă lovitură de spadă, toate ctitoriile acestea, așa cum odinioară făcea să se ivească oștile, nu-și îndreaptă toate gîndurile spre

trecut; revăzîndu-și viața atît de bogată în evenimente și atît de tumultuoasă, nici nu se gîndește să se dedea unei vieți tihnite și nici să se dedice, cu trecerea vremii, devoțiunii contemplative și sterile. Pios este, și încă profund pios, asemeni țăranilor, supușii săi, cu care se aseamănă în atîtea privințe; dar el este, înainte de toate, om de acțiune. Dacă durează cîte-o biserică în fiecare an, o face pentru că interminabilele războaie care abia au prins să se domolească nu i-au lăsat, la vremea cuvenită, răgazul și nici resursele materiale necesare ca să-și arate în mod demn recunoștința față de divinii săi ocrotitori. Acum, că liniștea a revenit, Ștefan își achită datoria de recunoștință. Dar prin asta nu înțelege să pună punctul final îndelungatei epopei. Nu s-a împăcat nicidecum cu cel din urmă eșec al său, și se gîndește să-și ia revanșa. Dumnezeu, Fecioara, sfinții, pe care i-a venerat tot timpul, a căror cauză, împotriva necredincioșilor, le-a apărat-o cu toată dîrzenia, și cărora le închină acum atîtea minunate lăcașuri, nu-l vor părăsi în supremul său efort de a-și salva țara și de a răzbuna onoarea Crucii. În acești cîțiva ani de reculegere, Ștefan reînnoiește alianța sa cu Puterile cerești și recapătă noi temeiuri de speranță.

Prilejul nu întîrzie dealtfel să se ivească; se știe cum, spre sfîrșitul domniei sale, trage nădejde să reia Pocuția, pe care bunicul său Alexandru cel Bun a ocupat-o odinioară, dîndu-i-se drept zălog de către regele Poloniei; se știe cum, datorită vicleniei regelui Ioan Albert Iagello, are loc campania din 1497 care se termină printr-un dezastru fără nume, în cursul căruia armata poloneză este pur și simplu nimicită. Aceste răsunătoare succese să-i fi redat oare încrederea? Ștefan țintește acum mult mai departe. Viața lui toată, în care a luptat împotriva otomanilor, începe să-l obsedeze: toate bisericile acestea i-o amintesc și par să-i reproșeze faptul de-a fi acceptat suzeranitatea Semilunii. Orizontul politic pare tocmai să se lumineze. Împăcarea Poloniei cu Ungaria, în 1498, împătrita alianță din 1499 dintre Moldova, Polonia, Lituania și Ungaria, războiul dintre venețieni și turci, în 1500, proiectul papei Alexandru al VI-lea privitor la o nouă cruciadă, toate acestea determină ivirea unui prilej favorabil. Și poate că nu-i doar o simplă întîmplare că biserica de la Volovăț, a cărei zidire începe în chiar anul 1500, poartă hramul Înălțarea Sfintei Cruci. Hotărîrea lui Ștefan este de fapt luată; pentru a tăia toate punțile, pune să i se taie nasul și să i se scoată ochii trimisului turc venit să încaseze haraciul, așa că în anul 1501 începe un război de mari proporții; cu toate acestea nu este dus pînă la ultimele lui consecințe, iar pacea care se încheie în 1503 include și Moldova și Țara Românească, impunîndu-le amîndorura un tribut fix. Ștefan a înțeles numaidecît că, de-acum înainte, nu mai poate spera nimic dintr-un război împotriva turcilor; apărat împotriva lor de tratatul pe care abia îl semnase, va căuta să se despăgubească pe seama Pocuției. După o serie de zadarnice tratative cu Polonia, ocupă ținutul aflat în litigiu, unde rămîne pînă la moartea sa, ce survine la 2 iulie 1504, două luni și jumătate înainte de terminarea bisericii pe care începuse s-o ridice întru pomenirea tatălui său. Ultimele sale zile de viață se leagă astfel de primele sale acte săvîrșite în calitate de domn al țării și dictate de pietate filială: printr-o justă recompensă, cel mai destoinic continuator al operei sale va fi fiul său, Petru Rareș.

Acestea sînt împrejurările în care au fost înălțate frumoasele biserici care perpetuează amintirea domniei lui Ștefan cel Mare și care ilustrează atît de bine laconica apreciere a cronicarului: „A fost viteaz, fericit și temător de Dumnezeu"[1]. Și datează dintr-o epocă de calm relativ și de reculegere, cînd vistieria, golită din pricina atîtor războaie, nu îngăduia construcții pline de măreție; și într-adevăr, majoritatea acestor zidiri sînt de proporții foarte modeste. Dar tocmai dimensiunea lor redusă[2], pe lîngă faptul că le conferea poate o mai mică vulnerabilitate, mai prezenta și avantajul că permitea ca numărul lor să sporească, deoarece cheltuielile erau mai mici, iar construcția se putea face mai repede: cea mai mare parte dintre ele, judecînd după datele pe care ni le pun la dispoziție pisaniile, erau terminate în mai puțin de un an. Pe de altă parte, însă, ar fi o greșeală să se creadă că statul ar fi fost prea sărac pentru a putea patrona o înflorire artistică: asistăm, într-un răstimp de numai zece

---

[1] *Chronique moldo-polonaise*, ed. Bogdan (*Vechile cronici moldovenești*), p. 178, (P. H.).

[2] Dimensiunile ctitoriilor lui Ștefan cel Mare nu se cer judecate în raport cu posibilitățile materiale ale domniei; în fapt este vorba despre o concepție proprie mediului ortodox autohton cu privire la proporțiile unui lăcaș de cult. De altfel trebuie observat că, în general, arhitectura de ambianță bizantină, din secolele XIV—XV, nu a fost atrasă de marile dimensiuni (V. D.).

ani, la o dezvoltare foarte rapidă a artei religioase, care merge de la formele foarte simple ale bisericii din Pătrăuți (1487) pînă la maiestuoasa biserică de la Neamț (1497), unde se anunță deja arta secolului al XVI-lea, trecînd prin tot soiul de îmbunătățiri și înfrumusețări, și de încercări de formule foarte variate, a căror enumerare amănunțită o vom face numaidecît.

Mai înainte de asta însă se impune o ultimă observație. Dacă ne aruncăm ochii pe harta alăturată (fig. 8), vedem în mod limpede că, dacă Ștefan și-a răspîndit ctitoriile pe întregul pămînt moldav, Bucovina este ținutul în care acestea ating o densitate maximă. Este drept că tocmai în regiunea aceasta muntoasă edificiile s-au păstrat în cea mai bună stare; există însă și o rațiune istorică în legă-

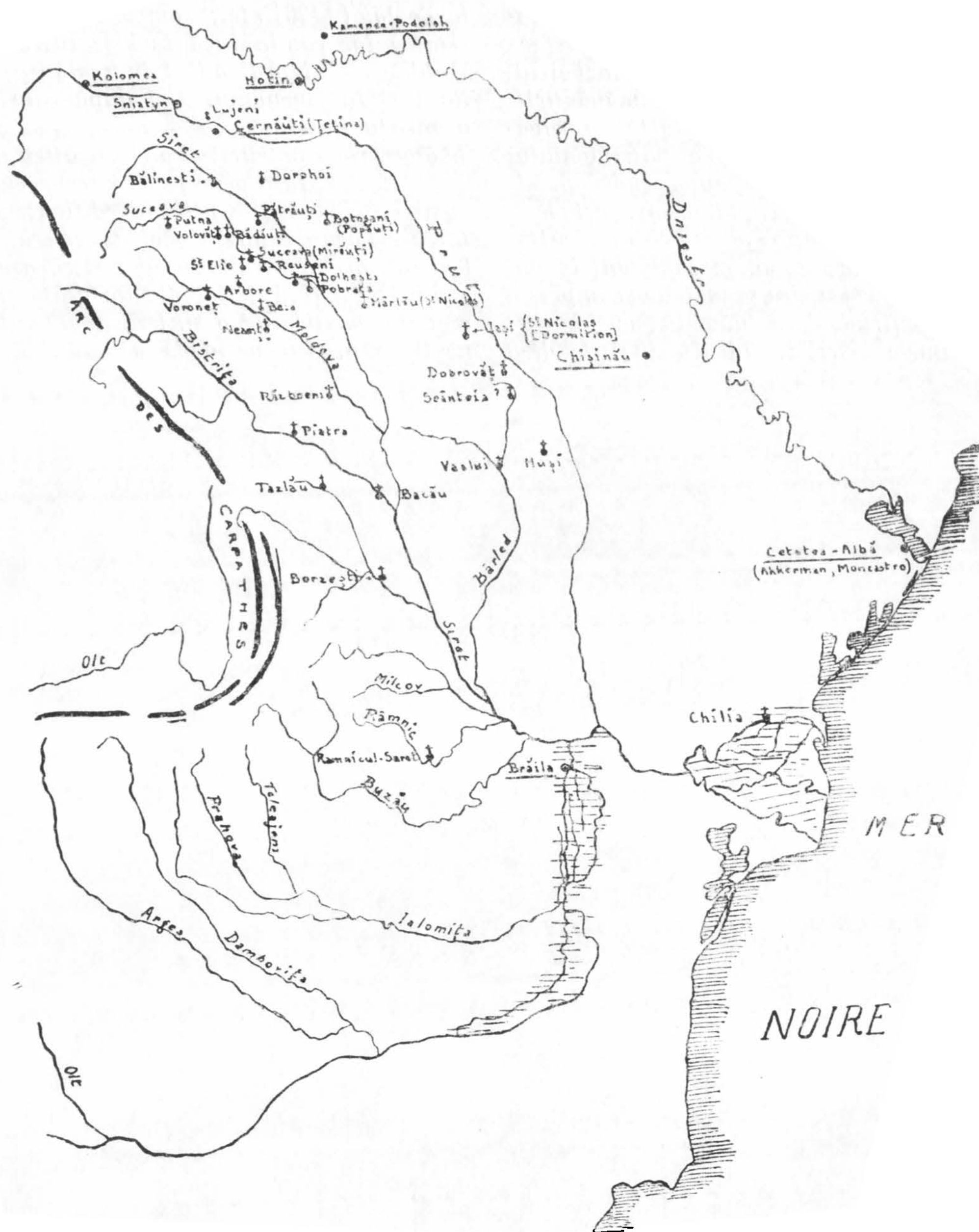


Fig. 8. Hartă privind repartiția bisericilor întemeiate sau restaurate în timpul domniei lui Ștefan cel Mare

tură cu numărul lor impresionant, și anume aceea că Bucovina era încă, la epoca respectivă, centrul vieții politice a Moldovei. Ea își amintește că e leagănul țării, în cuprinsul ei se mai află însăși capitala și ea constituie fortăreața de bază, apărarea supremă. Neamțul și Suceava țin piept tuturor asalturilor; Codrii Cosminului devin mormîntul invadatorilor polonezi și tot ei sînt de obicei, în vremuri de grea cumpănă, refugiul aproape de necucerit al oștilor moldovene; și tot în munți, în apropiere de această inimă a Moldovei, își reface Ștefan armata după dezastrul de la Războieni. Aici se adăpostesc, de asemenea, mănăstirile ale căror ziduri fortificate, laolaltă cu rugăciunile, iau parte la apărarea patrimoniului teritorial al națiunii, așa după cum operele călugărilor lor caligrafi, tahigrafi, arhitecți și artiști veghează asupra patrimoniului cultural și artistic. Dar numai circumstanțele pot explica în parte asemenea repartiție și impresia aceasta se confirmă dacă luăm în considerație datele. Primele biserici, ridicate înainte de-a se pune capăt războaielor cu turcii, par să se adune, temătoare, în jurul capitalei: cele de la Pătrăuți și Bădăuți în 1487, Sf. Ilie în 1488, la fel ca și Voronețul, ceva mai departe, dar ocrotit de așezarea lui geografică. Abia după 1489, adică după ce Ștefan a consimțit să plătească tribut otomanilor, cînd începe o epocă mai liniștită, lăcașurile de cult prind să se răspîndească pînă departe pe solul moldav: la Vaslui în 1490, la Iași (1491), la Huși (1495), la Tazlău (1496) etc.; vom vedea însă că majoritatea lor rămîn încă închise între granițele Moldovei de Nord, adică în regiunea Dorohoiului și în Bucovina. Așa după cum o cerea prudența militară, ca și apropierea centrului de gravitate a politicii și a civilizației moldave.

Astfel că, fără a ne feri să recurgem la termeni de comparație privind edificiile din restul teritoriului țării, vom transfera, în mod legitim, greutatea studiului nostru asupra Bucovinei și a ținuturilor din imediata ei apropiere, ele constituind o sinteză a artei moldovenești și pentru perioada aceasta.

CAPITOLUL I

PUTNA

Dintre toate ctitoriile lui Ştefan cel Mare, nici unul nu se bucură de o faimă mai mare ca Putna. Este prima în ceea ce priveşte data, este cea a cărei zidire a urmărit-o încă de la punerea temeliei, cea asupra căreia s-a revărsat în cea mai mare măsură dărnicia sa. Putna, necropola familiei, a rămas mănăstirea domnească prin excelenţă, pînă ce a fost detronată de Probota, datorită rîvnei pe care a depus-o, în această privinţă, Petru Rareş. Pentru cronicari, *Analele de la Putna* au reprezentat cea mai importantă sursă de informaţii privind perioada respectivă, şi ar mai fi şi pentru noi, cei de astăzi, dacă ar fi fost păstrate în totalitatea lor. Şcolile de la Putna şi-au răspîndit lumina strălucitoare pînă în secolul al XVIII-lea. Iar sanctuarul de la Putna, atît de adesea distrus şi atît de adesea refăcut, a rămas, în mai mare măsură decît multe alte biserici mai bine conservate, sediul speranţelor nutrite de moldoveni, deoarece adăpostea sfintele oseminte ale lui Ştefan cel Mare şi ale celor mai apropiate rude ale sale.

Biserica, în starea ei de astăzi, cu multiplele-i restaurări mai mult sau mai puţin fanteziste, nu ne va destăinui mare lucru. Dar mănăstirea Putna este atît de bogată în amintiri, evocă în asemenea grad secolul de glorie care-a văzut-o înălţîndu-se, că nu putem face decît să ne oprim în preajmă-i pentru a asculta ce ne spun împrejurimile şi bătrînele ei pietre.

Este cu neputinţă ca cel ce-şi îndreaptă paşii spre mănăstirea Putna, atît de ispititor cuibărită în valea ei plină de linişte, să nu se simtă învăluit de umbrele trecutului. Totul, în locurile acestea, vă vorbeşte de Ştefan cel Mare. Înainte de-a intra în actualul sat Putna, eşti invitat să vizitezi, la oarecare distanţă, grota săpată în stîncă ce se deschide la jumătatea pantei ce mărgineşte rîuleţul Viţeul şi unde, potrivit tradiţiei, a trăit Daniil Sihastrul, acel pustnic care i-ar fi făgăduit lui Ştefan patruzeci şi patru de victorii dacă va ridica patruzeci şi patru de biserici[1]. Iar acum, părăsind aleea cufundată în umbră care duce spre poarta masivă a mănăstirii, împodobită cu zimbrul moldav, veţi vedea în partea stîngă o colină mică în vîrful căreia se află o cruce şi denumită de aceea Dealul Crucii: acolo, vi se va spune, a stat Ştefan cel Mare atunci cînd s-au pus temeliile Putnei, pentru a trage cu arcul, ca acolo unde va cădea săgeata să fie aşezat altarul noii biserici. Şi într-adevăr, vi se va arăta, după puţină vreme, în incinta Muzeului, resturile trunchiului în care s-a oprit săgeata voievodului, trunchi care era păstrat, pînă în ultimii ani, lîngă altar. Distanţa e mare, atestînd forţa neobişnuită a arcaşului. Şi nu veţi rezista dorinţei de a vă urca pe această colină de unde veţi avea o splendidă vedere de ansamblu a sfîntului lăcaş. Coborînd de pe colină, iată, chiar la poalele ei, Izvorul lui Ştefan cel Mare, din care-i plăcea voievodului să-şi potolească setea şi unde punea să i se aducă masa atunci cînd venea aici, să se odihnească, între două expediţii. Iar la dreapta, pe mica înălţime denumită „Colina lui Sion“ şi care domină mănăstirea, o altă cruce marchează locul unde fusese o străveche bisericuţă de lemn ce se înălţa acolo pe vremea cînd se construia mănăstirea şi care a dispărut cu timpul; oamenii din popor însă vă vor povesti că, după Ştefan, trei copii de casă şi-au încordat şi ei arcurile, săgeata celui dintîi a însemnat locul în care a fost amplasată poarta mănăstirii, săgeata celui de al doilea a determinat locul clopotniţei, pe cînd săgeata celui de al treilea a căzut chiar aici, pe movila aceasta, depăşind săgeata lui Ştefan. Crucea perpetuează amintirea tînărului imprudent care a îndrăznit să-şi trimită săgeata mai departe decît cea a voievodului şi căruia acesta a pus să i se taie capul numaidecît, chiar pe locul acesta[2]. Şi aşa mai departe,

---

[1] Legenda este povestită pe larg de cronicarul Ion Neculce: cf. Kogălniceanu, *Letopisețe*, II, p. 179 (P. H.).
[2] Legendă strămutată de la Voroneț la Putna (P. H.).

fiecare piatră, fiecare arbore include o amintire, produs al imaginației populare care a transfigurat cuvintele și acțiunile cele mai simple ale lui Ștefan cel Mare. Să nu nesocotim asemenea povestiri! Legenda, spune un celebru aforism, e mai adevărată decît istoria. Iar atmosfera aceasta fabuloasă și plină de taină care învăluie ctitoria de la Putna e mai veridică decît lapidarele relatări ale cronicarilor. Ștefan cel Mare, înălțînd această mănăstire, nu avea de gînd să facă un lucru obișnuit și de mică importanță: aceasta era ctitoria cea mare a anilor săi de domnie, aceea pe care o dorea cea mai plăcută lui Dumnezeu și datorită căreia nădăjduia să cîștige cea mai mare faimă în ochii oamenilor. Și nu a crutat nimic cînd a fost vorba de frumusețea și de propășirea mănăstirii sale, azvîrlind, se spune, aur cu nemiluita pentru decorația interioară a bisericii, și sporind daniile pentru a beneficia de rugăciunile călugărilor. Legenda săgeții păstrează, în naivitatea ei, ceva din spiritul profund evlavios care învăluie întemeierea Putnei. Căci Ștefan, potrivit credinței populare, dorise, pentru a fi cît mai sigur că este pe placul Providenței, să-i lase acesteia sarcina de a indica locul altarului; căci, nu-i așa? săgeata, după ce-a fost slobozită de mîna arcașului, zboară și cade acolo unde vrea Dumnezeu. O legendă după toate aparențele apocrifă, întocmai ca și drama care a urmat. Dar natura daniilor princiare dezvăluie în egală măsură pioasa solicitudine a voievodului față de ctitoria sa: căci Ștefan nu a dăruit călugărilor numai pămînturi și sate, ci și odoare sfinte de mare preț și relicve de o inestimabilă valoare. Indeosebi un fragment din Crucea autentică, cel mai mare poate din cîte există, și provenind de la Muntele Athos, a fost încredințat mănăstirii sale predilecte pentru a-i spori, dacă este cu putință, gradul de sfințenie, piesă ce a rămas peste timp relicva cea mai venerată. Cît privește oamenii, călugării de la Putna au consemnat pentru ei mărețele fapte ale protectorului lor, așa după cum frumusețea edificiului le vorbește despre puterea și evlavia sa. Ștefan și-a pus aici tot sufletul și toate nădejdile. Iar istoria i-a dat dreptate: mănăstirea Putna a rămas, în amintirea poporului, indisolubil legată de numele slăvitului ei ctitor.

ROLUL ISTORIC AL MĂNĂSTIRILOR MOLDOVENEȘTI

Mănăstirea nu ne interesează însă numai din punctul acesta de vedere. Deoarece ea ne oferă în primul rînd imaginea vieții și a rolului pe care l-au jucat mănăstirile în secolul al XV-lea. Posedăm îndeajuns de multe informații privind Putna, pentru a putea reconstitui, prin analogie, activitatea celorlalte mănăstiri, ridicate în aceeași epocă, dintre care unele și-au avut și ele ceasul lor de glorie. Chiar din timpul lui Alexandru cel Bun, Neamțul, Bistrița, Vatra Moldoviței, pentru a nu le pomeni decît pe acestea, se bucuraseră de atenția specială a voievodului și inauguraseră tradiția activității culturale care va ilustra mănăstirile moldovenești și le va aduce o cu totul altă celebritate decît cea a mănăstirilor din Țara Românească. Există într-adevăr posibilitatea ca primele încercări de istoriografie națională să dateze de pe vremea lui Alexandru cel Bun, dacă e adevărat că acea „Cronică de la Putna“, foarte modestă de fapt și mărginindu-se aproape la prezentarea listei celor dintîi voievozi moldoveni[1], a fost scrisă în timpul domniei acestuia[2]. Încă de la începutul secolului al XV-lea, așadar, rolul mănăstirilor era bine precizat; erau lăcașuri de rugăciune, unde practicile călugărilor se vădeau a fi pe placul lui Dumnezeu, atrăgînd binecuvîntarea Lui asupra țării și a voievodului care-i oblăduia; erau, de asemenea, locuri sacre, de îngropăciune pentru domnitori și pentru familia lor[3]; erau, în sfîrșit, lăcașuri de învățămînt, unde se copiau, se legau și se ferecau manuscrise, și unde mărețele înfăptuiri ale domnitorului erau relatate pentru viitorime[4]. În schimb, ocrotirea voievodului era un lucru de la sine înțeles. Pentru a fi pe placul lui Dumnezeu, dar și pentru a-i scuti pe călugări de orice preocupări materiale și pentru a le permite să se dedice întru totul practicilor religioase și activității lor intelectuale, Alexandru cel Bun a sporit daniile: sate, heleșteie, dreptul de a încasa podăritul, păduri, ogoare, chiar țigani și tătari, uneori pînă și metocuri, iată cu ce-și înzestrase mănăstirile din timpul său[5]. Urmașii săi, oricît de prinși ar fi fost de veșnicile lor bătălii, n-aveau cum

---

[1] Text aflat în Bogdan, *Vechile cronici...*, pp. 143–144 (P. H.).

[2] Bogdan, *ibid.*, p. 25 (P. H.).

[3] Alexandru cel Bun și Doamna Ana la Bistrița; și aproape toată dinastia, de la Bogdan I la tatăl lui Ștefan cel Mare, la Rădăuți (P. H.).

[4] Mai trebuie adăugat și faptul că mănăstirile principale adăposteau și o casă domnească, reședință ocazională a domnitorului, folosită uneori chiar pentru activități cu caracter oficial: sfaturi, judecăți, emitere de hrisoave etc. Sînt revelatoare în acest sens numeroasele documente emise la mănăstirile Bistrița și Putna (V.D.).

[5] Cf. Iorga, *Ist. bis. rom.*, I, pp. 67–70 (P.H.).

să-i uite pe călugări atunci cînd era vorba să-şi arate generozitatea[1]. Atunci cînd s-a urcat pe tron Ştefan cel Mare, o tradiţie împămîntenită deja cerea ca toţi călugării să fie scutiţi de orice dare de beilic, să li se dăruiască moşii întinse şi sate întregi ale căror venituri le reveneau în întregime, să li se acorde numeroase scutiri de taxe şi chiar monopoluri, ca şi dreptul de judecată în cuprinsul teritoriului respectiv. Dar domnia fiului lui Bogdan este cea care marchează începutul unei epoci de adevărată strălucire pentru mănăstiri. Aşa cum se poate deduce din nenumăratele hrisoave rămase de la el şi care se referă la proprietăţile mănăstirilor sau la daniile sau privilegiile acordate. Pînă la întemeierea mănăstirii Putna, de favoarea voievodală se bucura mănăstirea Bistriţa, datorită importanţei sale, dar şi, fără îndoială, în amintirea lui Alexandru cel Bun. Imediat după urcarea sa pe tron, Ştefan cel Mare întăreşte daniile făcute de bunicul său[2]; le reconfirmă în anul următor şi încuviinţează altele noi[3]; în anul 1459 îi atribuie dijma unui sat şi-i menţionează autonomia judiciară[4]; în 1460 îi confirmă unele venituri realizate din podărit[5]. Mănăstirea Putna fiind înălţată în anul 1466, aceasta va profita de-acum înainte în cea mai mare măsură de favoarea domnitorului, primind aproape în fiecare an o danie sau un privilegiu fără ca, prin aceasta, celelalte mănăstiri să fie date uitării: Bistriţa apare iarăşi în unele hrisoave din anii 1487, 1498, 1499, 1500; Neamţul, în colecţia de documente publicate de Ioan Bogdan, apare de şase ori de la urcarea pe tron a lui Ştefan cel Mare şi pînă la moartea sa; Moldoviţa de şapte ori; Voroneţul de şase; Probota de şase; Humorul de cinci; Tazlăul de cinci; Dobrovăţul de două; Horodnicul o singură dată; reşedinţele episcopale de la Roman şi Suceava, de şase şi, respectiv, şapte ori; episcopia de la Rădăuţi de cinci ori; în sfîrşit mănăstirea Zografos de la Muntele Athos de două ori. Hrisoave care, dealtfel, sînt departe de-a epuiza lista tuturor daniilor făcute de Ştefan diferitelor mănăstiri. Dar este suficientă pentru a ne permite unele constatări interesante.

Putna se află, fără nici un fel de îndoială, în frunte. În culegerea lui Ioan Bogdan, îi sînt consacrate douăzeci şi şase de hrisoave, prin care ni se aduc la cunoştinţă daniile pe care le primea aproape în fiecare an de la Ştefan şi de la credincioşii ei, cu excepţia unei lungi întreruperi, din 1479 pînă în 1488. Într-un preţios document de la sfîrşitul domniei lui Ştefan (2 februarie 1503) sînt enumerate toate proprietăţile mănăstirii de la acea dată: treizeci de sate (Vicovul de Jos, Vicovul de Sus, Voitin, Mănăuţi, Balosineşti, Botăşani, Vicşani, Măscăteşti, Frătăuţi, Climăuţi, Tîrnauşca, în valea Sucevei; Balcăuţi, Greci, lîngă Siret; Cosmin, Clişcăuţi, Ostriţa, lîngă Cernăuţi; Ştiubei, Sineşti, Onişcană; un teren în bazinul Boiştei; Bălinteşti, un sat „unde a fost Fălciul“, Fărceni, Şchei, Măceş; Camenca, Tomeşti, Cupca pe Siret, Stroinţi şi Urvicoleasa, lîngă Cernăuţi), dintre care primele douăzeci şi cinci dăruite de însuşi voievod în cursul domniei sale; apoi o pădure imensă, ocupînd aproape jumătate din ţinutul Rădăuţilor. Actul respectiv atestă în plus numeroase privilegii, drepturi în ceea ce priveşte viile, sarea, ceara de albine, morile, podăritul, jurisdicţia preoţilor şi a locuitorilor din satele respective[6]. Dar nici celelalte mănăstiri nu sînt date uitării; din colecţia Bogdan, aflăm despre cele 15 sate date drept danie mănăstirii Neamţ, despre alte o duzină mănăstirii Moldoviţa; mănăstirile Bistriţa, Voroneţ, Probota, Dobrovăţ, Tazlău îşi primesc şi ele partea lor. Mitropoliile şi episcopiile sînt înzestrate cu şi mai multă mărinimie; un hrisov datat 15 martie 1490 pomeneşte despre cele 44 de sate aflate în stăpînirea bisericii din Rădăuţi, număr pe care Ştefan îl ridică la 50[7]. Vedem deci că viaţa materială a clerului este asigurată, datorită muncii pe care o depun atîţia ţărani, cărora i se adaugă cea a unui număr de ţigani, dăruiţi necontenit, şi în deplină proprietate, mănăstirilor. Dar asta nu este încă totul. Printre alte danii, cele pe care le întîlnim cel mai des sînt morile, viile, prisăcile, heleşteiele sau scutirea de taxe pentru transportul peştelui[8]; şi prin acestea voievodul le asigură confecţionarea obiectelor destinate cultului, materia primă pentru lumînări, aprovizionarea în vederea anumitor sărbători etc. Există, în sfîrşit, un punct asupra căruia trebuie să insistăm în mod cu totul deosebit şi anume concesia, de nenumărate ori repetată, privind dreptul de judecată. Este un drept la care, după toate aparenţele, clerul moldav a ţinut cu străşnicie, întocmai ca şi în Occident şi, fără îndoială, din

[1] ID., *ibid.*, pp. 70–71. Daniile lui Alexandru cel Bun şi ale urmaşilor săi au fost deseori confirmate în hrisoavele rămase de la Ştefan cel Mare (P.H.).

[2] 8 septembrie 1457; Bogdan, *Documente*, I, pp. 3–5 (P.H.).

[3] ID., *ibid.*, doc. nr. 5, 12 şi 14 (P.H.).

[4] Id., *ibid.*, doc. nr. 18 (P.H.).

[5] ID., *ibid.*, doc. nr. 22 (P.H.).

[6] *Ibid.*, II, nr. 107, pp. 214–217 (P.H.).

[7] *Ibid.*, II, nr. 284, pp. 406, 409 (P.H.).

[8] *Ibid.*, *passim* (P.H.).

aceleași motive; și este probabil că înșiși împricinații socoteau aceasta drept o favoare personală, deoarece aflăm că, în mai multe rînduri, Ștefan acordă locuitorilor cîte unui sat privilegiul de-a ține numai de jurisdicția mănăstirilor[1], uneori de jurisdicția facultativă a egumenului sau a voievodului, excluzînd însă oricare alta[2]. Ceea ce denotă preocuparea evidentă de a-i sustrage pe locuitorii satelor dependente de mănăstiri abuzurilor boierimii, și adesea chiar și celor comise de împuterniciții voievodului; dispozițiile speciale luate în 1458 spre folosul locuitorilor din Borchinești, sat ce aparținea mănăstirii Moldovița, potrivit cărora aceștia nu puteau fi chemați sub arme decît atunci cînd voievodul se va duce acolo în persoană[3], porneau și ele de la același principiu. Politica aceasta amintește întru totul de politica primilor Capețieni; voievodul era astfel un fel de „avocat" al mănăstirilor, ocrotitorul clerului și al tuturor celor ce slujeau clerul, ceea ce îi asigura o clientelă absolut devotată, putînd, în caz de nevoie, să paralizeze veleitățile de rezistență ale boierilor. De unde rezulta, în ceea ce-l privea pe voievod, un imens prestigiu moral, iar din punct de vedere spiritual nu era puțin lucru pentru acesta să posede, în atîtea părți ale țării, un număr atît de mare de lăcașuri sfinte din care se înălțau spre cer, spre propria-i propășire, rugi pline de fervoare. Aproape în toate actele de danie se menționează că, în schimbul acesteia, în cutare zi din săptămînă sau în cutare perioadă din an, rugăciunile sau slujbele divine vor fi oficiate pentru sănătatea voievodului și a familiei sale, pentru odihna strămoșilor săi și pentru a sa proprie. Prin aceasta, protecției divine de care se asigura voievodul, i se adăuga, aici pe pămînt, așa cum am mai amintit, un fel de aură sacră, ce făcea din el o ființă aparte, osebită de restul muritorilor. Astfel, „Io Ștefan Voievod, prin mila lui Dumnezeu domn a toată țara Moldovei" se baza cu toată hotărîrea pe Biserică, deoarece nenumăratele foloase pe care le trăgea din asemenea alianță meritau din plin sacrificiile făcute pentru ea; numai că voievodul nu se pleca în fața ei; arătîndu-i cel mai mare respect, o conducea totuși, și este interesant să vedem cum, în 1490 de pildă, dispunea că hotărîrile pe care le lua cu privire la posesiunile episcopiei din Rădăuți nu vor putea fi anulate în viitor „nici de către patriarh, nici de către mitropoliți, nici de către nimeni altcineva"[4]. Dispoziția aceasta care-i lega chiar pe înalții prelați și într-o problemă ce se referea la proprietățile clerului constituie o raritate și demonstrează că Ștefan înțelegea să se poarte ca un adevărat stăpînitor în toate domeniile, și nu numai de drept, ci și de fapt.

A fi mănăstire domnească însemna așadar o onoare ce nu putea să nu atragă uneori după sine anumite obligații, și nici o anume obediență față de tron. Putna însă n-a avut a se plînge de soarta ei. Am văzut cu cîtă grijă îi asigura voievodul viața materială și lucrurile de primă necesitate. Și tocmai faptul acesta i-a îngăduit să ia un asemenea avînt din punct de vedere intelectual. În afara *Analelor de la Putna*, pe care le-am menționat mai înainte, și care relatau, dimpreună cu lista primilor voievozi moldoveni, evenimentele de primă importanță din timpul domniei lui Ștefan cel Mare, o seamă de alte mărturii vorbesc despre activitatea spirituală și artistică a călugărilor de aici. O seamă de evanghelii și de cărți bisericești ce provin din secolul al XV-lea și din cele următoare au fost scrise, copiate, miniate, legate și gravate chiar la Putna; caligrafii, miniaturiștii, gravorii mănăstirii erau renumiți în toată Moldova și ocupă, în istoria artei, un loc de cinste alături de școala de la Neamț. Dar, în afara acestor îndeletniciri, răspîndite prin tradiție în toate mănăstirile, de același renume se bucura și învățămîntul de la Putna[5]. Pînă la întemeierea seminarului de la Socola (Iași), singurele mănăstiri moldovenești unde erau instruiți viitorii preoți erau cele trei faimoase așezăminte — Putna, Neamț și Bistrița; călugării de la Putna deschiseseră o școală elementară, unde elevii învățau să scrie și să citească, și una superioară, unde se predau umanioarele, filozofia și teologia. Această școală superioară se bucura de un mare renume la vremea aceea, și profesori de certă erudiție au menținut-o la același înalt nivel pînă în secolul al XVIII-lea. Tradiția privind activitatea spirituală a acestei mănăstiri era atît de puternică, încît

[1] Ca de pildă: Probota, 1459, doc. 17; 1472, doc. 100; Bistrița, 1459, doc. 18; Rădăuți, 1479, doc. 126; 1481, doc. 141; Putna, 1502, doc. 11, 105 etc. (P.H.).

[2] Bistrița, 1858, doc. 5 (P.H.).

[3] *Ibid.*, doc. 8 (P.H.).

[4] Bogdan, I, doc. 214, p. 408, 1, 26 și urm. (P.H.).

[5] La toate cele arătate se adaugă daniile de biserici cu veniturile lor. Astfel, mănăstirea Bistrița primea de la domnitorul Alexandru cel Bun, în anul 1428, 50 de biserici din ținutul Neamțului, iar Ștefan cel Mare dăruia mănăstirii Putna, în anul 1490, 66 de biserici in ținuturile Sucevei și Cernăuților (*Documente privind istoria României, Moldova, veac. XIV—XV*, I și II, București, 1954, p. 66 și respectiv, pp. 131—136) (V.D.).

chiar şi atunci cînd generozitatea lui Petru Rareş a ridicat Probota la rangul de mănăstire domnească, şi Putna a fost nevoită să renunţe la o parte dir viaţa ei oficială[1], şi în mod deosebit la redactarea cronicilor şi a analelor, şi-a menţinut rolul de mentor spiritual pe parcursul a încă două secole; cînd, de pildă, limba românească a început să ia locul slavonei, la Putna s-au pus bazele activităţii atît de interesante a traducerii vechilor texte, activitate de-o neasemuită importanţă pentru dezvoltarea lingvisticii româneşti. Numele mitropolitului Iacob, a arhimandritului Vartolomei Măzăreanu au rămas, între altele, printre cele mai renumite din această pleiadă de cărturari plini de sîrguinţă şi de înţelepciune cu care se mîndreşte, şi pe bună dreptate, ţara Moldovei. Seminarul de la Putna a străbătut şi el, victorios, secolele, pînă în ziua cînd, în 1786, a fost înlocuit cu cel de la Suceava; dar nici atunci chiar, Putna, credincioasă trecutului său, nu s-a complăcut în inactivitate şi ignoranţă. Călugării s-au îngrijit în continuare de şcoala lor elementară, apoi de şcoala laică ce-a înlocuit-o pe aceasta în 1858, şi nu demult, sub egumenul Patras, un sfert din veniturile mănăstirii au fost depuse la Casa de Economii în scopul înfiinţării, la Rădăuţi, a unui internat pentru tinerii români[2]. Astfel că, chiar în plină decadenţă, şi aflîndu-se sub ocupaţia străină, Putna făcea să reînvie gîndirea marelui paladin care-o întemeiase şi devenise, începînd cu data fatală de 1775, ca şi întrunchiparea conştiinţei româneşti a Bucovinei.

Putna ocupă astfel un loc de prim rang printre celelalte mănăstiri româneşti; dar am fi nedrepţi dacă le-am da uitării, deoarece Moldova a cunoscut o întreagă inflorescenţă de mănăstiri în care concepţia ei artistică şi religioasă s-a desăvîrşit de o manieră cu totul remarcabilă. Activitatea lor literară, spune Ioan Bogdan, nu se poate compara, în Răsărit, decît cu cea a călugărilor de la Athos sau de la Kiev[3], şi se poate subscrie aproape fără nici o rezervă la o asemenea afirmaţie. Ţara Românească nu cunoaşte nimic asemănător, şi unul din titlurile de glorie ale marilor voievozi din secolele XV şi XVI, Ştefan cel Mare, Petru Rareş, Alexandru Lăpuşneanu etc. va fi acela de-a fi ştiut să stimuleze apariţia, alături de remarcabila mişcare artistică — ce alcătuieşte subiectul lucrării de faţă — a unei atît de însemnate activităţi spirituale. Şi nu ne putem împiedica să nu ne gîndim la toate acestea, atunci cînd vizităm Putna, iar importanţa istorică a unei mişcări de felul acesta justifică din plin, credem, amploarea capitolului pe care i l-am dedicat Putnei, al cărei cel mai de seamă simbol este.

CEEA CE RĂMÎNE DIN PUTNA LUI ŞTEFAN CEL MARE

Este regretabil faptul că edificiile care alcătuiesc mănăstirea Putna nu ne pot informa în mod tot atît de cuprinzător asupra artei moldoveneşti din timpul lui Ştefan cel Mare ca documentele şi istoria Putnei care ne permit să ne facem o idee despre viaţa intelectuală a timpului şi despre o anume latură a gîndirii voievodale. Biserica mănăstirii, în forma ei actuală, este o construcţie din secolul al XVIII-lea, iar chiliile iniţiale de lemn[4] au fost refăcute de mai multe ori pînă în clipa cînd, spre mijlocul secolului al XIX-lea, au fost definitiv înlocuite prin chilii de zid. Incinta a fost modificată şi ea; mănăstirea a fost mărită în secolul al XIX-lea, dar o proeminenţă a terenului, la o distanţă de cîţiva metri de biserică, spre nord, ocupată astăzi de o grădină de zarzavat, marchează locul unde se aflau vechile chilii.

Acele puţine informaţii pe care le avem asupra bisericii zidită de Ştefan se află la începutul cronicii redactate de Ion Neculce în secolul al XVIII-lea, cu aproape trei secole mai tîrziu. Dacă e să-l credem, biserica aceasta ar fi fost una din ctitoriile cele mai importante şi mai îngrijit lucrate din tot timpul domniei mare-

[1] La Putna a funcţionat şi o şcoală de muzică, ilustrată în secolele XVI—XVIII de mari personalităţi, ca protopsaltul Eustatie care a fost şi un remarcabil compozitor (Cristian Ghenea şi G. Ciobanu, *Un creator de muzică la începutul secolului al XVI-lea*, în „Muzica", mai—iunie 1964; Adriana Şirli, *Şcoala muzicală de la Putna*, în volumul colectiv *Putna*, Bucureşti, 1982, pp. 31—37). (V.D.).

[2] Cf. Dan, *Mănăstirea Putna*, pp. 153—162 (P.H.).

[3] Bogdan, *Vechile Cronici Moldoveneşti*, p. 139 (P.H.).

[4] Cercetările arheologice din ultima vreme au demonstrat că, de la început, chiliile au fost de zid, alcătuind un corp important pe latura de nord a mănăstirii. Aceleaşi cercetări au demonstrat că aşezămîntul monastic de la Putna era în fiinţă încă de la începutul secolului al XV-lea, în zona de sud-est a actualei incinte fiind date la iveală fundaţiile unor destul de ample construcţii (Cristian Moisescu, *Scurtă privire istorică*, în volumul colectiv *Putna*, Bucureşti, 1982, pp. 5—13). (V.D.).

lui voievod[1]. „Mănăstirea era minunată, aurită de sus pînă jos; pictura avea mai mult aur decît culori, și acoperea atît partea dinlăuntru cît și pe cea dinafară; acoperișul era din plumb“[2]. Este puțin, și noi știm pe de altă parte că mănăstirea a luat foc în 1484, că a trebuit să fie refăcută în întregime[3], dar fără să ni se dea amănunte în legătură cu această restaurare. Dacă fraza citată din Neculce ar fi confirmată de vreun document contemporan cu Ștefan, ar fi deosebit de valoroasă prin aceea că ne-ar ajuta să cunoaștem o mănăstire din secolul al XV-lea, pictată pe dinăuntru și pe dinafară; ceea ce nu se întîlnește, așa cum vom vedea mai tîrziu, la edificiile care ni s-au păstrat, înainte de secolul al XVI-lea[4]. Dar nimic nu ne îngăduie să afirmăm autenticitatea unei atari informații, de care, spre părerea noastră de rău, sîntem siliți să nu ținem seama. Dimpotrivă, bogăția decorației la care face aluzie cronicarul nu are nimic neverosimil; solicitudinea pe care am văzut c-o arăta Ștefan bisericilor sale ar părea să întărească asemenea mărturie, și faptul că Putna fusese ridicată la rangul de mănăstire domnească, numeroasele danii pe care le-a primit de la Ștefan și interesul pe care acesta i l-a purtat tot timpul, trebuia bineînțeles să-i rezerve un loc privilegiat față de celelalte lăcașuri de cult. Fără a avea intenția de-a acorda tradițiilor orale o prea mare importanță, merită să notăm faptul că amintirea acestei bogate decorații a rămas vie în povestirile populare, și există o credință rămasă nu numai în popor, dar și printre preoți, precum că Ștefan, la vreo zece ani după căderea Constantinopolului, a dorit să redea creștinității o Sfînta Sofia. Comparația ne face să surîdem: dar poate că nu e ceva incomparabil cu starea de spirit a lui Ștefan cel Mare, așa cum am văzut-o precizîndu-se în paginile anterioare. În orice caz, totul poate fi luat ca un simbol, plin de candoare, dar elocvent, al misiunii pe care și-o atribuise Ștefan, și anume aceea de-a ridica din nou spada Bizanțului.

Și asta este aproape tot ce putem spune despre edificiul în sine: și se vede că e puțin. Dar există un aspect care merită să ne rețină atenția: amplasamentul bisericii. Oricîte modificări ar fi suferit mănăstirea, lăcașul de închinăciune propriu-zis a fost întotdeauna în mijlocul curții. Este locul tradițional al bisericii în Răsărit, despre care am putea spune că arhitectul vrea s-o pună cu atît mai mult în valoare cu cît proporțiile ei sînt mai modeste. Imensele noastre catedrale au fost aproape întotdeauna sufocate, în evul mediu, de construcțiile civile din jurul lor, care erau adesea lipite chiar de ele. În aria spiritualității bizantine, ca în Serbia, în Bulgaria, în Rusia, în România, biserica se detașează singură în mijlocul unui spațiu liber. Planul bine cunoscut de la Muntele Athos se întîlnește pretutindeni în partea aceasta a Europei, și numai micuța capelă de iarnă, care a devenit paraclisul românilor, face corp comun cu clădirile de locuit. Obiceiul acesta a fost atît de puternic înrădăcinat încît nu este trecut cu vederea nici atunci cînd este vorba de bisericile care nu sînt biserici mănăstirești; la oraș, la sat, biserica este izolată întotdeauna cu cea mai mare grijă, în mijlocul unei piețe, a unei grădini sau a unui scuar. S-ar putea crede că, sub acest aspect, ca și sub atîtea altele, și caracteristică pentru Biserica răsăriteană, preponderența respectului și a fricii față de încredere, sentimentele inspirate de religie, a marcat adînc obiceiurile arhitecților; căci nu se poate să nu fii izbit, la prima luare de contact cu ortodoxia, de diferența aceasta vădită între solemna izolare a lăcașurilor de cult și familiaritatea

---

[1] Cercetările arheologice prilejuite de restaurarea bisericii au pus în evidență cîteva aspecte esențiale pentru înțelegerea importanței bisericii de la Putna în istoria arhitecturii religioase din epoca lui Ștefan cel Mare. În primul rînd era un edificiu de mari dimensiuni, comparabil cu cele mai mari biserici care au fost construite ulterior în Moldova. Planul său era de tip dezvoltat, adică un naos triconc, gropniță, pronaos alungit, pridvor (acesta adăugat curînd după terminarea bisericii) (Nicolae Pușcașu, *Informare asupra săpăturilor de cercetare arheologică efectuate la mănăstirea Putna în anii 1969—1970*, in BMI, 1973, nr. 4, p. 70—72). Din considerarea acestor date privind Putna, prin coroborare cu datele privind monumentele epocii lui Alexandru cel Bun (p. 59 nota 3) rezultă că arhitectura epocii lui Ștefan cel Mare a beneficiat de la început de realizări majore și că biserica Înălțării nu este, așa cum s-a spus, un monument apogeu, ci face parte dintr-un șir evolutiv mai lung și mai bogat în edificii. Putna — care era și necropolă domnească — a fost, probabil, modelul principal de la care s-au inspirat ctitorii și meșterii deceniilor următoare (V.D.).

[2] Kogălniceanu, *Letopisețe*, II, p. 179 (P.H.).

[3] Analele de la Putna, in Bogdan, *Vechile Cronici*, p. 147 (P.H.).

[4] Pictura exterioară nu a apărut în secolul al XVI-lea, realizări pregătitoare fiind semnalate și în secolul precedent. Suprafețe destul de întinse de pictură exterioară, datînd din prima jumătate a secolului al XV-lea, se păstrează pînă în prezent pe fațada sudică a bisericii romano-catolice din Baia (V. Drăguț, *O pictură murală exterioară regăsită la Baia*, în MIA, 1975, nr.1, p. 59—60); notabile fragmente au fost găsite la ruinele ctitoriei lui Ștefan cel Mare de la Probota (Lia și A. Bătrîna, *Date noi cu privire la prima ctitorie datorată lui Ștefan cel Mare: mănăstirea Probota*, în M.M.S., 1977, nr. 7—9, p. 586—599). Epocii lui Ștefan cel Mare îi sînt atribuite și figurile de sfinți care decorează friza de firide de pe fațadele bisericii Înălțarea de la Neamț (V.D.).

occidentală[1]. Lucru care se va verifica în mod riguros în toată România: in incinta tuturor mănăstirilor, biserica se va detaşa în mijlocul unui careu mărginit de ziduri şi de chilii, în toate oraşele şi satele ea va fi, de asemenea, înconjurată de o piaţă sau de o fîşie de teren, adesea foarte mare şi, în general, plantat cu arbori.

În ceea ce le priveşte, zidurile mănăstirii, destul de puţin rezistente, care datează din secolul al XVIII-lea şi nu redau nici ele incinta de pe vremea lui Ştefan cel Mare, merită totuşi să ne oprim asupra lor, în primul rînd datorită faptului că mănăstirea era fortificată, şi apoi deoarece unul din turnuri, cel dinspre sud-vest, a rămas aproape în forma pe care o avea în secolul al XV-lea.

Înfăţişarea aceasta războinică nu are de ce să ne mire. Toate mănăstirile moldoveneşti erau fortificate, şi planul Putnei ne prezintă în linii mari planul tuturor celorlalte: o incintă vastă, cu o intrare fortificată şi cîteva turnuri, chiliile adosate pe una din feţele interioare ale zidurilor, iar biserica la mijloc. Este, în egală măsură, planul tuturor mănăstirilor răsăritene, iar sistemul de fortificaţie pe care l-au cunoscut multe din mănăstirile noastre apusene constituie aici regula. În România, zidurile respective sînt destul de modeste şi n-au nimic din înălţimea, adesea ameţitoare, a celor ce înconjoară mănăstirile clădite în vîrf de stîncă şi inaccesibile de la Muntele Athos; trebuie adăugat însă că aspectul lor actual e datorat adesea unei simplificări de dată recentă, unele detalii dealtfel, în special turnurile, sînt foarte bine gîndite în vederea apărării.

Timpurile erau vitrege şi frecventele prădăciuni comise asupra mănăstirilor vădeau că precauţia nu era lipsită de temei. Călugării se înconjurau de ziduri şi de şanţuri întocmai ca şi locuitorii oraşelor şi tîrgurilor, iar pe pămîntul românesc se aflau sumedenie de incinte fortificate, mai mari sau mai mici, ca în toată Europa medievală. Ceea ce nu însemna că locuinţele unor persoane particulare nu căpătau şi ele înfăţişarea unei fortăreţe; un document din 8 octombrie 1462 ne vorbeşte de un anume Duma Corny, care avea un conac (dvor) în satul Rebricea şi o cetăţuie (gorod) în satul vecin Muncei[2]. Obiceiurile acestea războinice, care aveau la bază grija pentru securitatea personală, au putut fi dealtfel influenţate de evenimentele ce aveau loc în ţările vecine, mai cu seamă în Transilvania, unde regii Ungariei, în urma marii invazii din 1241, au îndemnat chiar ei oraşele şi nobilimea să-şi construiască forturi. Exemplul oraşelor fortificate din Ardeal, şi mai cu seamă al oraşelor săseşti, cu care moldovenii erau în neîntrerupte relaţii, a putut fi astfel urmat îndeaproape, aşa după cum mănăstirile fortificate trebuie puse şi ele în legătură cu bisericile fortificate din Apus, dar mai cu seamă cu bisericile din Transilvania. Apropierea este cu atît mai puţin lipsită de temei, cu cît circumstanţele nu sînt lipsite de analogie, iar zidurile tîrgurilor şi ale mănăstirilor par să fi făcut cu adevărat parte din sistemul general de apărare a Moldovei. Ştefan cel Mare, care, după cum am văzut, pare să fi avut, din punct de vedere politic şi militar, o linie de conduită bine precizată, fusese preocupat de ceea ce prezenta cea mai mare importanţă — apărarea frontierelor. La suirea sa pe tron, în Moldova existau mai multe fortăreţe: Cetatea Albă, Hotin, Ţeţina, Suceava, Neamţ şi Roman; cărora s-a grăbit să le adauge Chilia şi, mai tîrziu, Crăciuna, cetăţi cucerite prin forţa armelor (1465, 1482); şi a pus să fie ridicate cele de la Soroca[3] şi Orhei, fără a pune la socoteală reparaţiile pe care le-a făcut celorlalte[4]. O simplă privire aruncată asupra hărţii (fig. 9) demonstrează că aceste ultime citadele completează cercul fortificat ce apăra Moldova. În interiorul acestui cerc, menit să pună stavilă oştilor duşmane, o sumedenie de fortificaţii modeste, alcătuite din şanţuri şi din valuri de pămînt, puneau aşezările importante la adăpost de atacurile tîlharilor sau ale bandelor duşmane[5]. Mănăstirile mai cu seamă, care avuseseră încă din vechime ziduri de incintă destul de rezistente, au fost înzestrate mai mult ca niciodată cu fortificaţii, şi Ştefan le-a supravegheat cu grijă pe cele de la Putna. Mănăstirile din Bucovina aveau poate mai multă nevoie decît altele;

---

[1] Nu este vorba despre o „solemnă izolare"; aşezarea bisericilor ortodoxe în mijlocul unei curţi este dictată de anumite exigenţe de ritual, ca, de exemplu, slujba de noapte şi înconjurarea lăcaşului în vinerea mare (V.D.).

[2] Bogdan, *Documente*, I, p. 65 (P.H.).

[3] La Soroca, în vremea lui Ştefan cel Mare, s-a construit o cetate de pămînt cu palisade. Actuala cetate datează din vremea lui Petru Rareş (V.D.).

[4] În mod deosebit se cere amintită construcţia cetăţii noi de la Roman. La Suceava, vechea cetate muşatină a fost înconjurată cu o nouă cetate, incomparabil mai mare şi mai puternică, iar cetatea Neamţ a fost prevăzută cu o redutabilă platformă de artilerie (Lucian Chiţescu, *Privire asupra fortificaţiilor Moldovei în sec. XIV—XVI*, în *Muzeul Naţional*, I, Bucureşti, 1974, p. 63—80). (V.D.).

[5] Dincolo de faptul că toate reşedinţele domneşti — la Vaslui, Iaşi, Hîrlău, Neamţ, Bacău — erau prevăzute cu amenajări defensive, se cer amintite cetăţile de pămînt de la Bîrlad, Berheci, Vaslui, Valea Albă etc. (V.D.).

căci, după cum vom observa pe harta respectivă, centura de formă foarte regulată care apăra Moldova nu proteja frontiera dinspre apus. Suceava, Neamţul, Romanul se află aşezate cu mult mai către răsărit şi păzesc în primul rînd

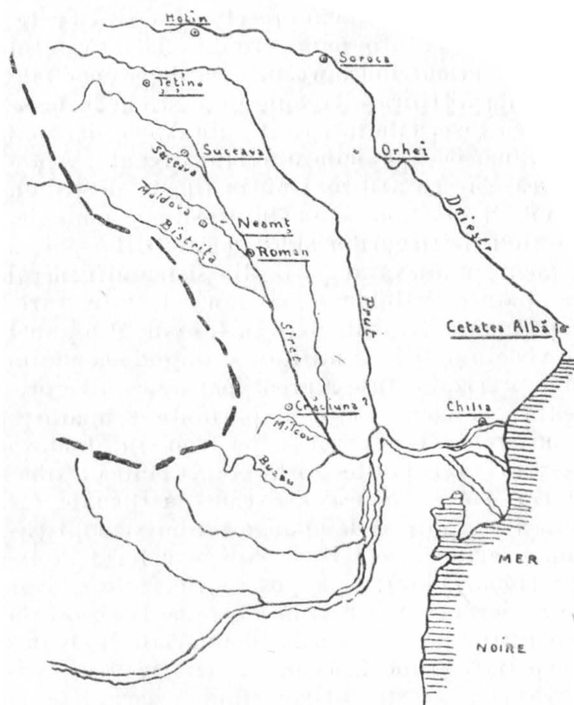


Fig. 9. Harta fortăreţelor din Moldova în timpul lui Ştefan cel Mare.

drumul comercial al Siretului, ca şi, în mod şi mai precis, înseşi aceste trei mari pieţe. Carpaţii alcătuiau o linie de apărare naturală, uşor de supravegheat, mai cu seamă cînd era vorba de o ţară care, din 1475, nu s-a mai dedat nici unei manifestări ostile. Dar tocmai în 1466, în momentul în care începe zidirea mănăstirii Putna, raporturile dintre Ştefan şi Matei Corvin sînt deosebit de proaste. Ştefan făcuse deja cîteva incursiuni în Transilvania în urmărirea lui Petru Aron, iar în anul următor, 1467, ungurii pornesc în acea expediţie care-şi află sfîrşitul la Baia, nu fără ca moldovenii să se fi expus unui pericol destul de serios. Pe de altă parte, chiar dacă relaţiile cu Ungaria intraseră pe făgaşul lor firesc, nici o fortăreaţă nu asigura liniştea în această parte a Moldovei, iar călugării nu se puteau bizui decît pe ei înşişi. Aşa că aici totul contribuia ca tradiţia mănăstirilor fortificate să capete un şi mai mare temei, iar Ştefan dădea o importanţă cu atît mai mare acestui lucru, cu cît manifesta faţă de Putna o generozitate mai pronunţată şi-i încredinţa odoare dintre cele mai de preţ.

Deţinem prea puţine informaţii în legătură cu sistemul de apărare adoptat de Putna; ştim, cum dealtfel am fi putut şi ghici, că mănăstirea era împrejmuită de un sistem de ziduri groase, flancate de mai multe turnuri[1], dar zidurile au fost refăcute în secolul al XVIII-lea, fiind prevăzute cu cîteva simple ferestre de tragere, turnurile dispărînd, cu excepţia intrării, masivă şi de formă pătrată, refăcută dealtfel şi ea în 1757 împreună cu meterezele, şi a turnului denumit al Tezaurului, a cărei dispunere nu pare să fi fost modificată în mod esenţial de pe vremea lui Ştefan cel Mare (pl. II, 5). Fundaţiile datează din epocă, precum şi vasta încăpere pătrată şi fără nici o fereastră de la parter, cu pereţii din blocuri mari, solid cimentate, şi întărită cu contraforţii care se văd în fotografie. La primul etaj, unde se ajunge printr-o uşă micuţă ce dă în actuala bucătărie a egumenului, se află o sală circulară, sau mai curînd octogonală, cu două ferestre, un fel de creneluri cu supralărgirea interioară foarte mare, ceea ce permite aprecierea grosimii zidului, de 1,50 m, şi acoperită de o boltă cu muchii ieşinde, construită din cărămidă pentru moment aparentă. La al doilea etaj este o încăpere cu aceeaşi dispoziţie, avînd în plus, la stînga, un cămin, iar la dreapta, un fel de mică şi misterioasă firidă care ar fi putut fi un paraclis. La al treilea, în sfîrşit, ajungem în vîrful turnului, o vastă platformă mărginită de un parapet cu 14 plinuri şi 15 creneluri, fără a pune la socoteală capătul scării, plasată în exteriorul turnului, şi care urcă în spirală începînd de la primul etaj. Acoperişul actual al turnului este o şarpantă de lemn ascuţită, care a înlocuit vechiul acoperiş alcătuit din dale solide de piatră, din care se mai păstrează cîteva fragmente[2].

Cele două încăperi de la primul şi al doilea etaj, bine apărate pe dinafară, sînt la fel de bine apărate şi pe dinăuntru; cîteva bîrne groase, culisînd în găuri practicate în zid, fixează uşa

---

[1] Incinta fortificată a mănăstirii Putna era dreptunghiulară, cu turn de poartă şi turn-clopotniţă pe latura de est, cu un turn pe colţul nord-vestic şi cu turnul tezaurului pe latura vestică. În secolul al XIX-lea, incinta a fost lărgită spre nord, cu care prilej a fost sacrificat turnul de nord-vest (Cristian Moisescu, *Scurtă privire istorică*, în volumul colectiv *Putna*, Bucureşti, 1982, pp. 5—13). (V.D.).

[2] Pentru aspectul actual al turnului tezaurului, după restaurarea întreprinsă în anii 1968—1971, Ioana Grigorescu, *Cercetarea şi restaurarea turnului tezaur de la mănăstirea Putna*, în SCIA, seria artă plastică, 1973, nr. 2, p. 323 (V.D.).

şi permit susţinerea unui asediu în toată regula, chiar şi în cazul în care zidul de incintă ar fi fost forţat. Se pare că în încăperea de la etajul al doilea îi plăcea lui Ştefan cel Mare să locuiască şi să lucreze, în linişte şi în deplină siguranţă, atunci cînd venea, între două războaie, să se odihnească pentru cîtva timp la Putna. Camera aceasta modestă şi severă, făcută mai curînd pentru vreme de război decît pentru răstimpuri de răgaz, formează un izbitor contrast cu elegantele apartamente voievodale al căror farmec intim îl gustăm în mănăstirile din secolul al XVIII-lea. Alte vremi, alte obiceiuri. Căci hospodarii aceştia, creaturile turcilor, duceau o existenţă plină de tihnă, iar singurului pericol serios care-i ameninţa, acela de-a li se tăia capul, nu-i puteau ţine piept nici prin grosimea zidurilor şi nici prin vitejia trupelor de pază, ci numai printr-o diplomaţie flexibilă şi lipsită de scrupule. Dimpotrivă, neobositul om de arme care era Ştefan cel Mare n-a cunoscut niciodată tihna; a trăit întotdeauna ca într-un bivuac şi a murit din pricina unei vechi răni. Iar dacă preferinţa lui pentru turn nu-i decît o legendă, această legendă, chiar şi în cazul acesta, ar destăinui adevărata atmosferă în care şi-a dus viaţa eroul naţional.

Mai poate fi menţionat un singur lucru: clopotniţa care se înalţă în partea de răsărit, lîngă poarta de intrare. Nu prezintă nici un interes prin ea însăşi, deoarece datează din anul 1882 şi a fost construită într-un banal stil pseudo-romanic. Numai existenţa ei trebuie subliniată: am văzut că în biserica ortodoxă clopotniţa nu este niciodată adosată edificiului propriu-zis, iar dacă totuşi este, asta se va întîmpla într-o epocă tîrzie[1]. Clopotniţa, fie de zidărie, fie de lemn, este în mod obişnuit izolată, ca majoritatea campanilelor italiene şi cîteva din clopotniţele noastre romanice. Tot ceea ce am spus atunci cînd am studiat bisericile de lemn se aplică în egală măsură şi aici: vom adăuga doar că obiceiul de a plasa clopotele într-unul din turnurile zidului de incintă este destul de răspîndit în cazul mănăstirilor, şi vom găsi asemenea dispoziţie în aproape toate mănăstirile pe care le vom studia în continuare. Iar temeiul constă poate în faptul că sunetul clopotului se propagă mult mai bine de-acolo pe cîmpiile din jur decît dintr-un eşafodaj oarecare ridicat în incintă, şi care n-ar fi reclamat mari cheltuieli; căci mănăstirile româneşti, oricît de izolate ar fi fost, comunicau într-o mai mare măsură cu lumea exterioară decît ale noastre, şi foarte adesea biserica mănăstirii a fost de mare folos păstorilor din împrejurimi, ca şi satelor care se dezvoltau în jurul acesteia, aşa cum, atît de des, e cazul şi astăzi.

Şi bine am făcut, aşa cum se vede, să fixăm, ca primă etapă a excursiei noastre pe la monumentele care ne-au rămas de la Ştefan cel Mare, mănăstirea Putna. În ciuda celor cîteva restaurări şi a faptului că biserica nu prezintă nici un interes pentru studiul formelor arhitecturale din secolul al XV-lea, Putna ne-a sugerat sau ne-a amintit, prin istoria ei, politica religioasă şi chiar politica propriu-zisă a ctitorului ei; şi ne-a îngăduit să intuim importanţa şi rolul cultural pe care l-au jucat mănăstirile moldave în acea epocă plină de eroism şi chiar pînă aproape de timpurile noastre; şi din însuşi partiul planului, din felul în care au fost concepute meterezele etc. am putut extrage anumite trăsături generale care sînt caracteristice, fie pentru perioada respectivă, fie pentru genul acesta de construcţie[2].

Dar dacă Putna ni s-a revelat ca un simbol al gîndirii religioase a lui Ştefan cel Mare, vom cere acum altor ctitorii, mai puţin deformate de restaurări, cheia evoluţiei arhitecturale, a artei moldoveneşti din secolul al XV-lea.

---

[1] În realitate, turnuri-clopotniţă care suprapun sau se adosează unor biserici ortodoxe întîlnim de timpuriu: biserica Sîn Nicoară din Curtea de Argeş (sec. XIV) avea o clopotniţă peste pronaos, iar biserica Sfînta Vineri din Tîrgovişte (sec. XV) peste pridvor, soluţie care se pare că a existat şi la paraclisul curţii domneşti din acelaşi oraş. Biserica Sf. Gheorghe din Tîrgovişte, ctitorită de Neagoe Basarab (1512—1521), are şi ea o clopotniţă peste pronaos, compoziţia aceasta devenind curentă în epoca lui Matei Basarab (1632—1654). În Moldova, primul turn-clopotniţă adăugat bisericii apare la Bălineşti (1499), pentru ca în secolul al XVII-lea numeroase biserici să fie prevăzute cu o clopotniţă, eventual fortificată, peste pronaos (V.D.).

[2] N-am pomenit nimic, după cum trebuie să se fi remarcat, de inestimabilul tezaur al Putnei, care aparţine altui domeniu, cel al artelor minore (P.H.).

CAPITOLUL II

PĂTRĂUŢI
şi originile şcolii arhitecturale moldoveneşti din secolul al XV-lea

Cea mai veche biserică a cărei dată precisă o cunoaştem este cea din Pătrăuţi, ridicată în anul 1487 în satul al cărui nume îl poartă, aflat nu departe de Suceava. Potrivit tradiţiei, *Biserica Albă* de la Baia, despre care vom vorbi mai tîrziu, ar fi fost zidită sau restaurată în 1467; dar, pe lîngă faptul că nu posedăm nici un document care să ateste în mod sigur acest lucru, de atunci edificiul a fost modificat de mai multe ori. Fără a pune la socoteală restaurarea capitală executată în 1909 de către Comisia Monumentelor Istorice, tamburul cupolei, construit din alte materiale decît restul zidurilor, prezintă cîteva trăsături caracteristice pentru epoca lui Petru Rareş; chiar şi planul trebuie să fi fost modificat, deoarece pronaosul, mai lung ca de obicei, boltit cu două calote, nu se întîlneşte în Moldova decît în jurul anului 1499: ar fi destul de neverosimil ca, douăzeci şi cinci de ani mai devreme, în momentul în care se ridicau doar construcţii de mici dimensiuni, să se fi putut duce la bun sfîrşit o lucrare de asemenea importanţă.

Mica biserică pe care o studiem acum (pl. III, 7) este de proporţii mult mai modeste, şi este, aşa cum am spus, prima despre data întemeierii căreia avem informaţii sigure, după cea de la Putna, şi oferă marele avantaj de a nu fi suferit de atunci nici un fel de modificare, cel puţin în ceea ce priveşte arhitectura. Şi prezintă, în plus, numeroase analogii cu celelalte trei lăcaşuri de cult înălţate aproape în acelaşi timp, şi anume cele de la Bădăuţi (1487), Sf. Ilie (1488) şi Voroneţ (1488). După anul 1490, planul se schimbă. Astfel că aceste patru biserici alcătuiesc un fel de primă şcoală asupra căreia ne pun la dispoziţie informaţii de mare valoare. Şi cum biserica din Bădăuţi a fost distrusă în 1916, iar Sf. Ilie şi Voroneţul au fost refăcute[1], întîmplarea face ca tocmai biserica cea mai veche din acest grup să fie şi cea mai bine conservată.

O simplă privire asupra monumentului ne dezvăluie caracteristicile lui esenţiale: un altar cu o singură absidă, un naos pătrat cu două abside laterale şi cu turlă, un pronaos pătrat. Acestea vor fi, în esenţa lor, cele mai constante elemente ale arhitecturii moldoveneşti, şi momentul este deosebit de propice pentru a le studia cu toată atenţia.

Altarul este alcătuit dintr-o absidă semicirculară boltită în leagăn care se termină în concă (fig. 10 şi 11). Are o fereastră care se deschide spre răsărit, iar în pereţii dinspre nord şi sud se află două firide mici în care se orînduiesc diferite obiecte de cult[2]. Masa altarului, în mijloc, este ferită de privirile credincioşilor de o tîmplă prevăzută cu trei uşi. Partea exterioară a peretelui este decorată, pe întreaga-i convexitate, cu şapte benzi lombarde, peste care se află o succesiune de ocniţe despărţite de acestea printr-un şir de discuri smălţuite. Un soclu, nu prea reliefat, încinge tot edificiul.

Naosul este aproape pătrat, flancat de două abside laterale, străpunse, fiecare, de cîte o fereastră; în naos şi abside se află strane. Tavanul prezintă un interes deosebit căci ne oferă primul exemplu autentic a ceea ce va deveni cupola clasică moldovenească: patru arce, sprijinindu-se pe ziduri, determină, prin patru pandantivi, un cerc care ar trebui să dea naştere unui tambur dacă patru mici arce, în diagonală în raport cu primele, nu ar micşora şi mai mult spaţiul de acoperit şi nu ar genera, prin mijlocirea altor patru pandantivi, un nou cerc peste care se înalţă, de data aceasta, tam-

---

[1] Afirmaţia că bisericile Sf. Ilie şi Voroneţ ar fi fost refăcute este inexactă; a se vedea de altfel ceea ce afirmă P. Henry însuşi în paginile următoare. La Sf. Ilie putem consemna, totuşi, modestele intervenţii ale restauratorilor din sec. XX, iar la Voroneţ adăugarea pridvorului în anul 1546–1547 (V.D.).

[2] Cele două firide corespund anexelor rituale ale altarului, proscomidiarul (pe latura nordică) şi diaconiconul (pe latura sudică). La monumentele de dimensiuni mai mari aceste anexe pot avea aspectul unor încăperi (V.D.).

burul turlei[1] (fig. 10 și 11). Naosul este luminat de cele două ferestre din absidele laterale și de cele patru ferestre ale tamburului. Acesta din urmă, de formă circulară, este susţinut, în exterior, de un soclu pătrat și este decorat, ca și absidele, cu ocniţe, discuri și benzi.

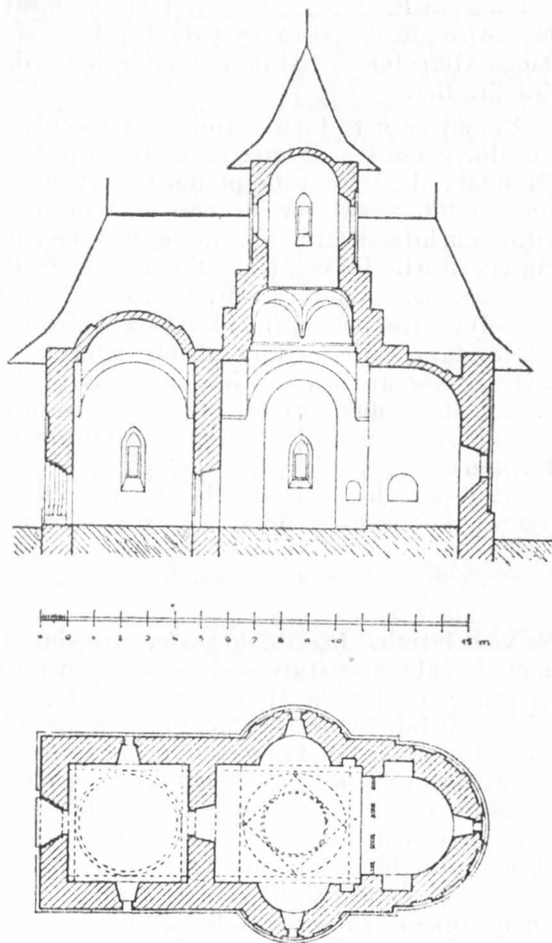


Fig. 10 și 11. — Pătrăuţi. Secţiune longitudinală și plan (după Balș).

Pronaosul, pătrat, este acoperit de o calotă sferică pe pandantivi[2]; e luminat de două ferestre și e despărţit de naos printr-un perete în care este tăiată o ușă centrală; în pronaos se intră pe o ușă exterioară ogivală practicată în zidul dinspre apus.

Aceleași elemente caracterizează și celelalte trei biserici care fac parte din grupul acesta. Fermecătoarea bisericuţă Sf. Procopie din *Bădăuţi* (pl. III, 2), distrusă din păcate în 1916

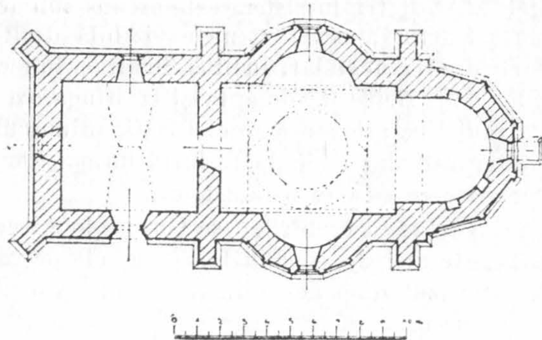


Fig. 12. Bădăuţi. Planul (după Balș).

de austrieci, prezenta aproape aceleași trăsături ca și biserica din Pătrăuţi: planul triconc, naosul acoperit de o turlă așezată pe două serii de pandantivi, altarul cu o absidă unică și firide, pronaosul pătrat (fig. 12). Aceleași ocniţe și aceleași benzi împodobeau absidele și tamburul, iar un soclu reliefa și aici baza edificiului. Unele deosebiri, asupra cărora vom reveni, se impun privitorului: contraforţii (patru flancînd absidele laterale, doi sprijinind zidul de la apus al pronaosului, și unul mic sub fereastra altarului); extinderea mai mare a arcelor ce preced conca altarului; boltirea destul de neobișnuită a pronaosului. Intrarea se făcea aici pe la sud; o fereastră ce dădea spre apus a fost zidită ulterior. Totuși, principiile arhitecturale de la Bădăuţi sînt destul de asemănătoare cu cele de la Pătrăuţi, ca să nu mai fie nevoie să prezentăm și secţiunea longitudinală a acestei biserici, care ar fi reproducerea exactă a celei din fig. 10.

Putem face observaţii identice și cu privire la cele două lăcașuri ridicate cu un an mai tîrziu — Sf. Ilie de lîngă Suceava și Voroneţul.

Biserica Sf. Ilie (pl. III, 3), în mare parte restaurată, dar fără a i se fi alterat forma iniţială, are același plan triconc și aceleași trăsături generale ca și cele două care o preced: aceeași formă a altarului, același sistem de turlă, contraforţi la absidele laterale și sub fereastra altarului (nu și la pronaos), pronaos acoperit de o calotă, soclu încingînd edificiul

---

[1] O foarte clară prezentare a sistemului de boltire specific moldovenesc la Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, I, București, 1963, p. 233, 239—242 (V.D.).

[2] De observat că cele patru arce mari sînt suspendate pe console de piatră, soluţie preferată în Moldova, în timp ce în Serbia, la care P. Henry se referă cu atîta insistenţă, descărcarea arcelor mari se face pe pile de zidărie (V.D.).

(fig. 13). Ornamentaţia absidelor şi a tamburului se conformează aceloraşi principii, dar este ceva mai bogată: două succesiuni de arcaturi deasupra benzilor lombarde[1], iar soclul turlei, în loc să fie un simplu cub, este triplu: o bază pătrată, peste care se află a doua, în diagonală, iar pe aceasta un al treilea soclu, stelat. Acest triplu sistem este ascuns sub acoperişul actual, astfel că nu e vizibilă decît o parte din soclul stelat. În plus, în altar, în locul celor două firide, la dreapta şi la stînga, ca la Pătrăuţi, se află două mici spaţii, minuscule, e adevărat, dar unde poate intra un om, luminate fiecare de cîte o ferestruică.

Cu toate deosebirile, secţiunea longitudinală este atît de asemănătoare cu cele pe care le-am văzut pînă acum încît e inutil s-o mai reproducem.

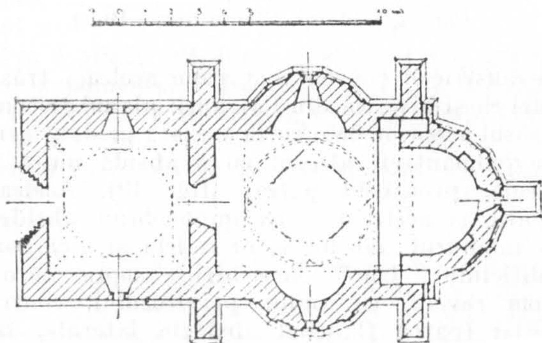


Fig. 13. Biserica Sf. Ilie. Planul (după Balş).

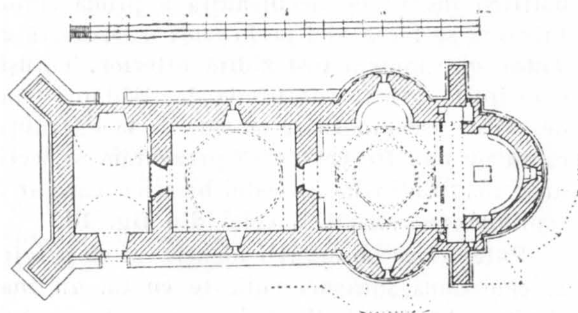


Fig. 14. Voroneţ. Planul (după Romstorfer).

Biserica din Voroneţ (pl. XXXVIII, 4) în sfîrşit, nu prezintă ultimul exemplu al acestui tip pe care îl putem numi primitiv. Dacă imaginaţia noastră suprimă pridvorul adăugat în secolul al XVI-lea, vedem că planul (fig. 14) este tot cel ce aparţine bisericilor precedente; singurele particularităţi constau în faptul că aici nu există decît doi contraforţi la răsărit de fiecare absidă, şi că spaţiile din dreapta şi stînga altarului sînt şi mai mari decît la biserica Sf. Ilie.

Planul pe care l-am definit astfel la bisericile din primul grup merită să fie studiat în amănunt; deoarece este planul-tip al bisericilor moldoveneşti, în jurul căruia vor broda viitorii arhitecţi fără să schimbe însă nici una din trăsăturile lui esenţiale. Sigur, vom întîlni pe meleagurile moldave edificii care au la bază cu totul alte principii, bisericile boltite în calotă, fără turlă şi fără abside laterale, pe care le vom analiza la timpul potrivit; dar, indiferent de numărul lor, acestea reprezintă, în Moldova, o excepţie, şi doar primul model de biserică se va dezvolta fără încetare şi se va răspîndi chiar şi dincolo de hotarele ei. Aşa că pe acesta trebuie să-l examinăm mai întîi.

Ne vom întreba, înainte de toate, care sînt elementele sale constitutive şi de unde au putut pătrunde acestea în Moldova; căci pînă aici nu am întîlnit nimic asemănător, în afara îndoielnicilor biserici de la Siret, şi primul exemplu pe care îl avem din acest grup ne oferă un tip de biserică pe deplin coerent şi închegat. Şi este un fenomen rar în istoria artei această absenţă totală de monumente anterioare care să permită stabilirea unei filiaţii, şi faptul de-a nu întîlni în arta moldovenească decît modele ce oferă un tip de monument pe de-a-ntregul constituit, nu prezintă una din cele mai neînsemnate dificultăţi pe care le-am întîmpinat în cursul cercetării noastre[2]. Un tip care, după cum am arătat, constă în esenţă dintr-un naos pătrat flancat de abside şi avînd deasupra o

[1] Termenul de bandă lombardă este impropriu utilizat aici. Banda lombardă se detaşează în relief faţă de suprafaţa zidului, în timp ce în Moldova este vorba despre arcaturi alăturate, aparentele benzi lombarde fiind în realitate picioarele acestor arcade. Pe de altă parte, termenul de bandă lombardă este aplicabil de preferinţă arhitecturii romanice, cu care monumentele epocii lui Ştefan cel Mare nu au nici o legătură (V.D.).

[2] Dificultăţile semnalate de P. Henry decurg din îndoiala sa privind vechimea bisericii Sf. Treime din Siret şi din necunoaşterea monumentelor ce aveau să fie cercetate ulterior de către arheologi: Moldoviţa, Volovăţ, Humor, Probota, Vornicenii Mari, Netezi-Grumăzeşti, Bistriţa, Giuleşti, vechea Putnă etc. Aşadar, nu poate fi vorba despre „absenţa totală de monumente anterioare", dimpotrivă se dovedeşte că arhitectura epocii lui Ştefan cel Mare fusese temeinic pregătită de experienţele constructive ale deceniilor precedente (V.D.).

turlă sprijinită pe pandantivi, naos prelungit către răsărit printr-un altar cu o unică absidă de formă semicirculară; iar spre apus printr-un pronaos pătrat, separat de naos printr-un perete în care se află tăiată o ușă. În afara acestei separații, nimic, în vechea biserică de la Rădăuți, nu părea să anunțe asemenea procedee arhitecturale. De unde a putut veni această formulă bizantină?

Romstorfer, care făcea o apropiere între bisericile din Bucovina și construcțiile armenești, georgiene și mai cu seamă athonite,[1] remarcase și el o deosebire esențială în planul cu o unică navă și în unele amănunte arhitecturale. El explica însă aceste deosebiri prin anumite necesități locale, asprimea climei, lipsa unor meșteri încercați, nesiguranța vremilor, cauze ce pledau, toate, în favoarea unor edificii solide și de mici dimensiuni, capabile să preîntîmpine orice primejdie. Recunoaștem dealtfel că toate aceste observații sînt exacte și că planul modest, rațional și plin de precauție al bisericilor noastre rezultă din considerații arhitecturale ce se inspiră, în parte, dintr-o seamă de circumstanțe.

Ar fi trebuit totuși să se meargă mai departe, iar autorul să se întrebe dacă avem de-a face cu un model ce-și are obîrșia în perimetrul respectiv, ceea ce-i destul de problematic poate, sau cu un model venit din afară. Adevărul este că particularitățile pot părea destul de numeroase la prima vedere, pentru a considera că sînt doar consecința voinței arhitecților moldoveni.

Planul triconc ne duce în mod obligatoriu cu gîndul la Muntele Athos; dar, pe lîngă faptul că legăturile cu aceste sfinte așezăminte nu sînt foarte strînse pînă în vremea lui Ștefan cel Mare, o comparație, chiar și superficială, între bisericile celor două regiuni, revelează numaidecît formule foarte deosebite. Partea esențială dintr-o construcție athonită constă dintr-o turlă așezată pe patru stîlpi și proptită de patru leagăne, cărora li se adaugă, în general, la nord și la sud, două abside laterale. Pe cînd bisericile din grupul pe care îl studiem sînt alcătuite în mod esențial dintr-un naos cu o turlă așezată pe patru arce; nu mai există însă stîlpi, iar turla este proptită de cei patru pereți ai naosului.

Tipul acesta de turlă nu se întîlnește, la Muntele Athos, decît la cîteva schituri, și sînt puține probabilități ca aceste umile paraclise să constituie modelul ctitoriilor voievodale ale Moldovei. Pe de altă parte, altarul bisericilor moldovenești comportă în mod riguros doar o singură absidă, iar absidiolele care flanchează întotdeauna absida altarului athonit lipsesc aici cu regularitate, proscomidia și diaconiconul fiind reduse aici la micile firide pe care le-am semnalat la dreapta și la stînga altarului. Contraforții, bineînțeles, sînt necunoscuți la Muntele Athos, care a rămas credincios principiului bizantin privind preluarea împingerilor de către construcția însăși; iar dacă mănăstirea Dochiariu face excepție și prezintă o serie de contraforți exteriori, se întîmplă ca aceasta să fi fost refăcută după secolul al XV-lea de un voievod moldovean — Alexandru Lăpușneanu: este o excepție care confirmă în mod strălucit regula. În sfîrșit, sistemul cupolei moldovenești nu se întîlnește niciodată la Muntele Athos.

Cum ne putem explica oare toate deosebirile acestea? Întrebarea este cu atît mai interesantă cu cît Moldova rămîne izolată în formula ei, țările din imediata-i vecinătate, Rusia și Țara Românească, păstrînd sistemul construcției bizantine, din care arta athonită derivă în mod nemijlocit.

Elementul cel mai ușor de explicat este prezența contraforților. Din moment ce se suprimă stîlpii ce susțin turla, se suprimă în același timp și cele patru leagăne determinate de stîlpii respectivi; și aceste leagăne care, în formula bizantină, propteau cupola, au cedat funcția lor celor patru pereți. Echilibrul cerea așadar un alt element care să susțină zidul în locul acesta; de unde, mai întîi, adoptarea aproape generală, în Moldova, a absidelor laterale, cărora le revenea în parte sarcina de a propti turla; și în același timp se observă că, pentru a explica prezența lor atît de frecventă, nu este de-ajuns invocarea dorinței de a lărgi naosul. Este sigur că în bisericile mănăstirești una din preocupările arhitectului va fi aceea de a mări locul rezervat stranelor și că absidele laterale se pretează de minune acestui scop; ele sînt chiar, ca să spunem astfel, o necesitate liturgică. Dar predilecția pentru planul triconc se explică și prin unele rațiuni de ordin arhitectural. Faptul că nu numai bisericile mănăstirești prezintă această particularitate, ci și modestele biserici de țară, ar fi putut, el singur, să ne atragă atenția asupra acestui punct.

Sigur, arhitectul care le-a ridicat pe acestea din urmă a putut, a fost obligat chiar, cu toată certitudinea, să se inspire de la bisericile mănăstirești, arta monahală constituind pretutindeni un model pe care toată lumea se si-

[1] Romstorfer, *Die moldauisch-byzantinische Baukunst*, p. 10 (P.H.).

lește să-l imite; dar este cel puțin sugestiv faptul că aceste abside laterale se vădesc a fi cu mult mai puțin importante, că devin aproape inexistente, în bisericile fără cupolă[1]. Părea așadar cît se poate de sigur că absidele de la nord și de la sud răspund, în parte, unor preocupări statice. Arhitectul respectiv nu s-a mulțumit însă cu asemenea procedeu; nu a avut, fără îndoială, încredere în calculele sale, și în pofida exemplului încurajator pe care-l prezintă cel mai vechi dintre cele patru edificii în cauză, adică cel de la Pătrăuți, nu era convins că planul acesta atît de logic putea oferi maximum de securitate și a mai căutat o modalitate de a consolida echilibrul construcției, asemenea, într-o oarecare măsură, arhitecților apuseni din evul mediu care, în general, apelau în mod simultan la mai multe procedee pentru a spori soliditatea catedralelor pe care le ridicau. Modalitate care, era aproape inevitabil să nu-i fi fost oferită de contraforți. Serbia, mai credincioasă spiritului bizantin, n-a recurs, ca să zicem așa, niciodată la asemenea procedeu, și unul din rarele exemple cunoscute, cel al bisericii de la Gradac, aflată în ruină, ni-l prezintă aplicat doar la absida și la absidiolele altarului, dat fiind că, dealtfel, absidele laterale, semicirculare, lipseau. În Moldova, dimpotrivă, la granițele artei romanice și gotice, care pătrunseseră în destul de largă măsură pe solul ei încă de la întemeiere, și într-o țară unde se făcea în mod atît de frecvent apel la meșteri din Galiția sau din Transilvania, acest procedeu occidental de preluare a împingerilor trebuia să se prezinte în mod fatal minții arhitectului, cu atît mai mult cu cît acesta era adesea el însuși un străin, obișnuit cu metodele de construcție ale artei occidentale. Planul triconc se impunea aproape din chiar momentul în care se păstra turla și se suprimau stîlpii. Nu reiese însă că formula ce comportă o navă și trei abside a fost imaginată în Moldova. În legătură cu problema aceasta, inginerul Balș a avut perfectă dreptate să nu țină seama de punctul de vedere al lui Romstorfer și să caute în țările bizantine edificii asemănătoare, de la care s-ar fi putut inspira bisericile noastre, îndreptîndu-și cercetările spre Serbia, în special în valea Moravei[2]. Planurile, într-adevăr, oferă o seamă de analogii frapante, care nu trebuie să ne surprindă nicidecum dacă ne aducem aminte că primele mănăstiri moldovenești au fost întemeiate de discipolii lui Nicodim și că Biserica sîrbească a jucat un rol important în organizarea și dezvoltarea Bisericii române începînd din secolul al XIV-lea[3]. Se știe că în România au existat biserici sîrbești, și că una s-a menținut în perfectă stare, cea de la Cozia, în Oltenia, unde totul aparține grupului de pe valea Moravei, planul, construcția, decorația pereților, ferestrelor și absidelor[4]. Iar dacă formula nu s-a păstrat mai departe în Țara Românească, unde s-a dezvoltat un tip mai hotărît bizantin, lucrul acesta s-a întîmplat din pricina unor influențe pe care nu avem cum să le examinăm aici[5]. Moldova, dimpotrivă, a rămas mai fidelă tipului sîrbesc, așa că ipoteza unor influențe venite din Serbia trebuie reținută. Dl. Balș, care în 1911 părea să limiteze înrîurirea acestei țări la cîteva biserici din Țara Românească, s-a arătat între timp mult mai înclinat să-i dea o mai mare importanță, și să vadă în Serbia o mediatoare naturală între Bizanț, Muntele Athos și țările române[6].

Ni se pare totuși că în această ordine de idei sînt de spus mult mai multe lucruri, și că un examen ceva mai amănunțit privind asemănările și deosebirile de natură artistică dintre aceste două ținuturi ne îngăduie o seamă de observații bogate în sugestii. Nu e suficient să semnalăm unele raporturi și influențe posibile: credem că putem face încercarea de-a merge și mai departe decît pînă acum, făcînd distincția

---

[1] Cu excepția Humorului (P.H.).

[2] G. Balș, O vizită la cîteva biserici din Serbia, *Arta Românească*, 1911; *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, 1925, p. 12, și p. 187 și urm. (P.H.).

[3] Întemeierea mănăstirilor din Moldova de către discipolii lui Nicodim nu este confirmată de nici un document cert. Chiar și așa fiind, este lipsită de orice temei afirmația că „biserica sîrbească a jucat un rol important în organizarea și dezvoltarea bisericii române". Nicodim nu era un emisar al bisericii sîrbe, ci al muntelui Athos (V.D.).

[4] Cozia nu este o „biserică sîrbească", așa cum afirmă P. Henry. Strînsa asemănare cu monumentele de pe valea Moravei nu justifică o asemenea apreciere. Dealtfel marele bizantinolog Gabriel Millet care a consacrat un studiu special Coziei, punînd în evidență legăturile ei cu bisericile morave ajunge la concluzia că, prin expresia și armonia proporțiilor, ctitoria lui Mircea cel Bătrîn se individualizează în spiritul tradițiilor autohtone mai apropiate de ceea ce el numește „înțelepciunea bizantină" (Gabriel Millet, *Cozia et les églises serbes de la Morava*, în „Mélanges offerts à M. N. Iorga", Paris, 1933, p. 849). (V.D.).

[5] De fapt, atît în Moldova, cît și în Țara Românească tipul predominant de plan este triconcul, inovațiile principale (gropnița, pronaosul lărgit etc.) fiind comune celor două școli românești, după cum interpretările sînt marcate de spiritul autohton. De precizat că planul triconc nu aparține unei școli naționale de arhitectură, el fiind impus în țările ortodoxe de concepțiile isihaste (V.D.).

[6] Iorga-Balș, *L'Art Roumain*; *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, *loc. cit.* (P.H.).

între ceea ce le datorează arhitecții moldoveni înaintașilor lor și ceea ce le revine lor înșiși[1].

Este afară de orice dubiu că o seamă de biserici, ca cele de la Kruševac (fig. 15), de la Kalenić (fig. 16), de la Rudenica (fig. 17) sau din alte locuri aparțin aceluiași tip ca cele de

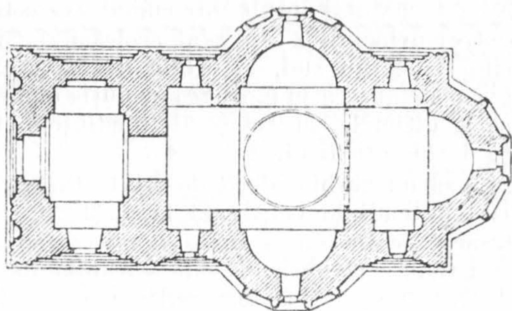


Fig. 15. Kruševac. Planul.

la Pătrăuți sau Voroneț și că prezintă aceleași trăsături esențiale, cupola pe pandantivi, altarul cu o singură absidă, planul triconc, pronaosul mai mult sau mai puțin dezvoltat. Totuși chiar cînd este vorba numai de plan, deosebiri destul de vădite merită a fi subliniate. Astfel, în toate exemplele sîrbești, pereții dinspre nord și sud ai naosului, în vecinătatea pandantivilor și a absidelor laterale, sînt întă-

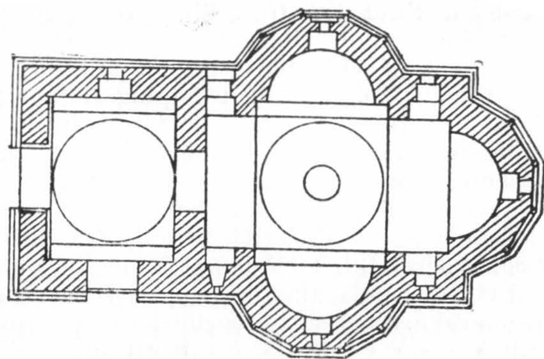


Fig. 17. Rudenica. Planul (după Balş).

riți printr-un fel de pilaștri plasați la cele patru colțuri ale pătratului cupolei; acești pilaștri servesc de reazim celor două arce mari sau mai curînd nervuri alipite de perete, în fața acestor abside laterale. Tot astfel, la apusul și la răsăritul cupolei se păstrează un veritabil leagăn flancat, la nord și la sud, de cîte o firidă caracteristică, sensibil mai puțin înaltă și practicată între peretele dinspre apus al naosului,

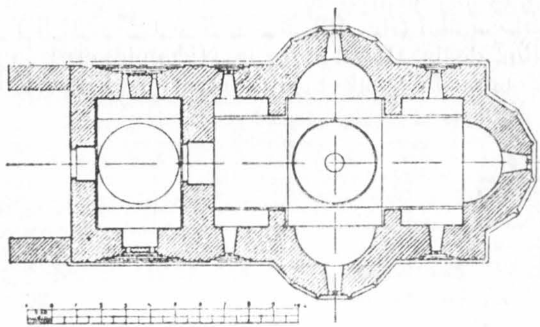


Fig. 16. Kalenić. Planul.

sau semicercul altarului și pilaștrii despre care am pomenit. Aceste leagăne determină o travee, între pronaos și cupolă, și o alta, în fața altarului. Nimic din toate acestea nu se vede în bisericile moldovenești. Pereții dinspre nord și sud nu comportă nici un fel de ornament, iar cupola nu este proptită de nici un leagăn: doar două arcuri o despart de absidele laterale, și două arce ceva mai late o leagă de pronaos și de altar. Mai tîrziu, la începutul secolului al XVI-lea, biserica Sf. Gheorghe de la Suceava va relua cu mai multă exactitate formula bisericilor de pe valea Moravei[2], formulă pe care o evocă oarecum două sau trei biserici, dealtfel de un tip cu totul diferit, datînd de la sfîrșitul secolului precedent. Pentru moment, și pentru marea majoritate a ctitoriilor lui Ștefan cel Mare, acești pilaștri interiori sînt necunoscuți. Nicăieri în afara Moldovei nu întîlnim tipul de cupolă despre care am vorbit și asupra căruia vom reveni numaidecît.

Această simplificare a naosului pare, și ea, că aparține întru totul Moldovei. În Serbia nu o întîlnim niciunde. Și nici în Bulgaria, cu toate că numeroși meșteri bulgari trebuie să fi trecut Dunărea, ca și confrații lor sîrbi, fugind de sub ocupația turcească, și să fi adus cu ei unele procedee proprii. Întîlnim în Bulgaria,

[1] O problemă pe care am pus-o și noi cu prilejul unei comunicări pe care am făcut-o la al II-lea Congres de Studii Bizantine (Belgrad, 1927): *Les principes de l'Architecture serbe et l'École moldave* (cf. „Mélanges Uspenskij 1929). (P.H.).

[2] Nu se mai poate pune problema preluării de la biserici de pe valea Moravei, anterioare cu un secol și mai bine — mai ales că Serbia căzuse între timp sub stăpînire otomană — știind că sistemul pilaștrilor interiori era practicat curent în Țara Românească (V.D.).

în secolele XII și XIII, cîteva biserici cu o singură navă; dar modelul acesta, deși simplificat uneori, se apropie totuși mai mult de prototipul de pe valea Moravei decît de cel moldovenesc: sau este vorba de patru arce care se sprijină direct pe ziduri și care par încastrate în suprafața lor, închipuind un fel de cruce greacă în jurul cupolei (fig. 18); așa cum este cazul bisericilor de la Boiana, de la Nicopole etc; sau așa cum este cazul etajului superior al bisericii

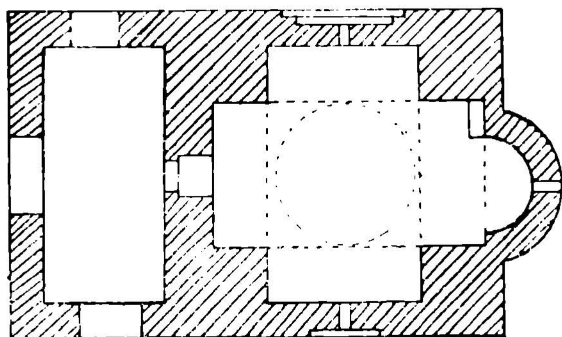


Fig. 18. Nicopole. Planul.

lui Ioan Asan al II-lea (Ivan Asen) de lîngă Stanimaka[1], unde se vădește a fi vorba de planul sîrbesc (în afară de absidele laterale), cu leagănele lui caracteristice la apus și la răsărit și cu nervurile respective la nord și la sud.

Asemenea edificii nu au în general abside în stînga și în dreapta navei. În secolul al XIV-lea, dimpotrivă, Bulgaria cunoaște planul tricone, dar construcțiile din epocă păstrează cu destulă fidelitate planul athonit sau planul sîrbesc, cu acea travee caracteristică din fața altarului și din fața pronaosului.

Planul moldovenesc se întîlnește și mai rar chiar în aria propriu-zisă bizantină, și este la fel de necunoscut și de somptuoasele edificii rusești. Avem de-a face, în cazul acesta, de ceva cu totul specific.

Apropierile pe care le-am făcut însă nu sînt lipsite de temei. Oricine a vizitat lăcașurile de cult din Serbia, din Bulgaria și din România a avut numaidecît impresia că arta celor trei țări este una, în pofida tuturor deosebirilor. Și este o impresie pe care nu trebuie s-o combatem[2]. Căci este arta de la granițele lumii bizantine, unde arhitecții locali au modificat și simplificat formulele Imperiului grecesc sub influența unor concursuri de împrejurări foarte asemănătoare în toate cele trei țări. Arta moldovenească, fără îndoială, constituie un domeniu aparte, cu o personalitate care se va vădi din ce în ce mai mult în cursul cercetării noastre; principiile însă sînt aceleași ca și în țările slave din sud, și originalitatea acestei arte constă adesea în faptul că evoluția ei merge pînă la ultimele consecințe ale tendințelor trasate de înaintașii ei.

Ca să nu vorbim decît de arhitectură, dacă există o tendință constantă la meșterii sîrbi, este aceea care constă în a alungi edificiul și în a-i reduce lățimea. Și este sensibilă în planul care mărește în mod continuu proporțiile pronaosului și se vădește, poate că în mod inconștient, în preferința acordată acoperișului, unic, al pronaosului și al naosului; vom reveni însă asupra acestor lucruri. Să notăm încă de pe acum că tendința aceasta de alungire va fi caracteristică artei moldovenești, care, începînd cu secolul al XVI-lea, nu va mai adăuga naosului numai un compartiment, ci două, dacă nu chiar și trei. Pe de altă parte, apropierea dintre dimensiunile naosului și cele ale cupolei este o notă distinctivă a bisericilor sîrbești din prima lor școală. Grupul de la Ibar pare într-adevăr să aibă o preferință marcată pentru cupolele ce acoperă în întregime naosul. Frumoasa biserică de la Studenica (fig. 19), care păstrează cele trei abside ale altarului, a suprimat și ea cei patru stîlpi centrali ai naosului, și ca urmare și leagănele care preluau împingerile cupolei: acestea din urmă sînt înlocuite prin niște simple arce, iar dacă leagănul de la vest, singurul dintre cele patru, a fost păstrat, pare a nu avea aproape nici o legătură cu construcția cupolei, de care este despărțit prin două arce și o ureche a peretelui. Iar cele patru arce care par că sprijină cupola sînt de fapt patru nervuri fără un rol arhitectural propriu-zis, căci împingerile le suportă zidurile. Arhitecții din secolul al XII-lea creeau astfel în regiunea Ibarului o tradiție care va fi caracteristică pentru țara lor și care, în pofida faptului că a fost întreruptă

[1] Este vorba despre biserica cetății de lîngă Asenovgrad, cunoscută în vechea literatură de specialitate sub numele de Stanimaka. Datînd din secolul al XIII-lea, acest monument nu are nimic comun cu arhitectura din Serbia, unde pe atunci se construia în spiritul unei sinteze romanico-bizantine (V.D.).

[2] Dimpotrivă, este o impresie care trebuie combătută pentru că, în pofida fondului comun decurgînd din exigențele rituale ortodoxe și din utilizarea unor modele bizantine, diferențele de realizare și expresie artistică sînt esențial și definitoriu diferite, permițînd identificarea unor adevărate școli naționale. *Mutatis mutandis*, existența stilului gotic în țările occidentale asigură, într-o anumită epocă istorică, o configurație comună, dar nu anulează particularitățile locale (V.D.).

de grupul de biserici din Serbia bizantină, puternic influențată de arta imperiului vecin, va reînflori în veacul al XIV-lea, atunci cînd centrul artistic al națiunii va reveni în inima teritoriului sîrbesc, pe valea Moravei. Unde ten-

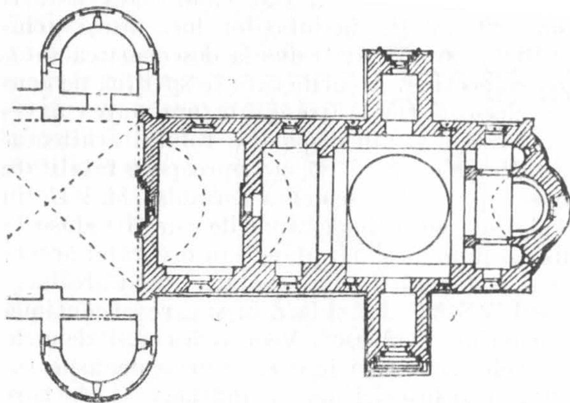


Fig. 19. Studenica. Planul (după Kanitz).

dințele primitive renasc cu toată vigoarea, și tocmai aceste biserici cu trei nave sînt cele mai curioase din punctul acesta de vedere. Intrați de pildă în biserica de la Ravanica și, după ce ați străbătut pronaosul, adăugat ulterior și prea puțin interesant din punct de vedere artistic, pătrundeți în naos. Cei patru stîlpi ai turlei sînt din nou prezenți (fig. 20), dar de-abia dacă pot fi zăriți chiar de la început, atît de apropiați sînt de perete. Cupola pare să acopere

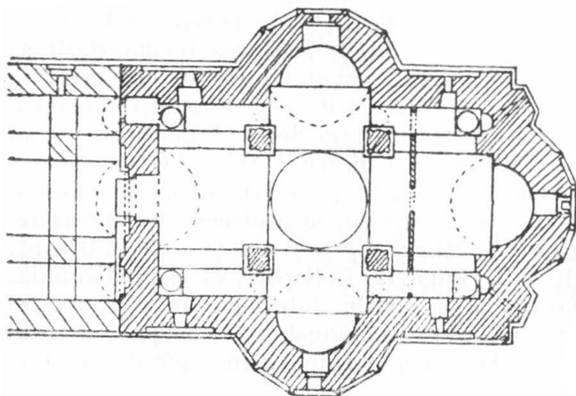


Fig. 20. Ravanica. Planul (după Kanitz).

toată lărgimea naosului, și totuși cele patru leagăne în cruce există și ele. Dar leagănele de la est și vest sînt mult mai lungi decît leagănele de la nord și sud, și mai cu seamă colateralele sînt concepute într-o manieră cu totul aparte: un arc mare este aruncat de la stîlp pînă la peretele transversal, și un foarte mic leagăn, paralel cu leagănul axial, dar la fel de îngust ca și arcul de alături, separă stîlpul de peretele longitudinal. O clipă de reflecție ne arată că nu este vorba decît de planul athonit[1]: dar pătratul de colț s-a îngustat și s-a alungit, și fiecare turlă de colț, destul de impozantă încă la exterior (fig. 28), nu este marcată în interior decît printr-un mic tambur plasat sus, aproape invizibil și azvîrlit într-un colț. Aceeași impresie și în bisericile de la Manasija și Ljubostinja. Astfel, din acest punct de vedere, nu e cazul, după părerea noastră, să opunem, în regiunea Moravei, tipul bisericii cu o singură navă tipului bisericii cu trei nave; primul tip este consecința celui de al doilea. Atunci cînd stîlpii se vor apropia de pereții laterali pînă la punctul de a-i atinge, vom avea planul bisericii de la Kruševac sau a celei de la Kalenić: navele laterale dispar și arcele devin niște nervuri alipite de pereți[2]. Ajunși la stadiul acesta, putem trece în România: Cozia reproduce aproape cu exactitate planul bisericii de la Kalenič sau al celei de la Rudenica. Să mai simplificăm puțin formula, să reducem adică traveile de la apus și de la răsărit la un simplu arc, și iată-ne în fața planului bisericilor moldovenești pe care le-am părăsit nu demult. Cupola, de data aceasta, acoperă tot naosul, numai în lățime, ca în Serbia, dar și în lungime: de unde reiese că, poate chiar fără să-și dea seama, arhitecții lui Ștefan cel Mare, împinși de nevoia de-a construi niște lăcașuri mici și solide, au finalizat evoluția începută pe teritoriul sîrbesc. Evoluție care a fost continuată în mod paralel în Bulgaria[3], realizîndu-se astfel, în jurul vechiului Bizanț, o artă care ar putea fi denumită arta moștenitorilor alogeni ai Bizanțului, stabiliți în imediata apropiere a fruntariilor acestuia.

---

[1] Este necesar ca cititorul să fie avertizat că nu există un plan athonit propriu-zis; în fapt catolicoanele mănăstirilor athonite sînt principial de tip cruce greacă înscrisă dezvoltate cu abside laterale. Acest tip de plan apăruse în școala Salonicului la sfîrșitul secolului al XIII-lea (biserica Sf. Ilie din Salonic), ulterior fiind răspîndit de preferință în mediul monastic din întregul orient ortodox, sub influența doctrinei isihaste (V.D.).

[2] În fapt lucrurile stau altfel, căci nu este vorba despre deplasarea către pereți a stîlpilor care susțin turla. În arhitectura bizantină au existat două tipuri de plan înrudite: crucea greacă înscrisă cu suporți liberi și crucea greacă înscrisă cu suporți adosați. În momentul în care, sub imperiul doctrinei isihaste, naosul a fost amplificat cu abside laterale, din cele două tipuri preexistente de plan au apărut simultan două tipuri de triconc (V.D.).

[3] În Bulgaria, care a căzut de timpuriu sub jug turcesc, triconcul nu a ajuns să producă monumente reprezentative. Dealtfel P. Henry se mulțumește cu afirmații globale, fără să dea un exemplu de triconc bulgăresc (V.D.).

Putem aduce însă o și mai pregnantă precizare a apropierii pe care am propus-o. Reducerea celor patru leagăne la niște simple arcuri comporta mai multe soluții, căci punctul de sprijin al acestor nervuri putea fi imaginat în diverse feluri. În școala de la Studenica, la fel ca și în bisericile bulgărești de tipul Nicopole, arcurile respective se sprijineau chiar pe perete, care prezenta un fel de pilastru la punctul de joncțiune (fig. 19 și 20). E o soluție curentă, pe care o întîlnim și în Bulgaria (ca, de pildă, la biserica Sf. Arhangheli din Mesembria), și foarte des în Muntenia în cazul bisericilor cu o singură navă (biserica episcopală de la Curtea de Argeș, Mitropolia din București, biserica Sf. Împărați de la Tîrgoviște, cea de la Vădeni de lîngă Tîrgu-Jiu, cea de la Popești-Vlașca, bolnița de la Hurezu etc.). În Moldova, soluția aceasta se întîlnește rar. Reeditînd, la o distanță de două secole, experiențele constructorilor sîrbi de la Žiča, arhitecții lui Ștefan cel Mare adoptă o formulă care avea să se bucure de un mare succes. Arcurile mici, moștenitoare ale celor mari, nu mai au decît rolul de a îngusta naosul și de a contura pandantivii, lăsînd pereților sarcina de a prelua împingerile; funcția lor a devenit aproape ornamentală[1] și, întocmai ca la Žiča, meșterii de la Pătrăuți le-au lăsat să se sprijine pe niște simple console (fig. 21); și aproape toate edificiile ridicate

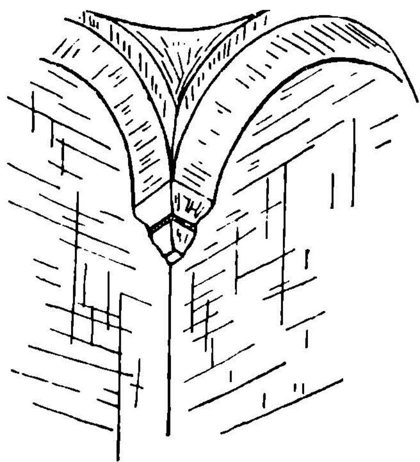


Fig. 21. Pătrăuți. Arce pe console.

ulterior vor adopta soluția aceasta. Școala de pe valea Moravei nu cunoaște asemenea rezolvare; ea trebuie căutată în regiunea Ibarului.

[1] Afirmație exagerată căci funcția constructivă a arcurilor mari nu a fost diminuată și niciodată nu a alunecat spre ornamental (V.D.).

Să fi cunoscut oare arhitecții de la Pătrăuți grupul acesta de vechi biserici? Există și această posibilitate, avînd în vedere frecvența legăturilor cu Serbia și rolul jucat de călugării sîrbi în dezvoltarea teologică și artistică a Bisericii moldovenești[2]. Dar chiar dacă n-ar fi cunoscut soluția înaintașilor lor, înseși principiile acestora i-ar fi dus la descoperirea soluției respective. Arcurile care se sprijină pe console decurg atît de firesc din suprimarea navelor laterale și din dispariția rolului arhitectural al arcelor mari, că era aproape o fatalitate să se ajungă la asemenea formulă. Mai tîrziu evoluția va continua; arcurile vor fi reduse la niște simple muluri, plane sau decorate: acesta va fi termenul final al evoluției ce-și are începutul la Studenica și la Žiča și care se continuă pe pămînt românesc[3]. Vom vedea mai departe că unele asemănări în ceea ce privește aspectul exterior al bisericii ne vor îndruma și ele spre acea înrudire mai mult sau mai puțin stranie cu Ibarul.

Dar, mai înainte, o altă caracteristică a arhitecturii moldovenești ne va reține încă înlăuntrul bisericii: construcția cupolei.

Printr-un contrast destul de curios cu tendința atît de vădită pe care observațiile anterioare ne-au dezvăluit-o la arhitecții moldoveni, tendința de a conferi cupolei, cel puțin la baza ei, lățimea naosului, aceiași arhitecți s-au străduit să micșoreze spațiul pe care trebuie să-l acopere aceasta. Eforturile contradictorii au dat naștere uneia dintre cele mai curioase soluții privind problema acoperirii.

La drept vorbind, dacă ne referim la liniile exterioare ale cupolei, acestea nu fac decît să se conformeze unei evoluții ușor de constatat în tot domeniul bizantin. De la copleșitoarea cupolă a bisericii Sfînta Sofia la tamburul ca un coș de fabrică al bisericii Sfîntul Gheorghe din Botoșani (fig. 72), poate fi destul de paradoxal, la prima vedere, să pretindă cineva c-ar regăsi aceleași principii: și totuși, atît în Bizanț, cît și în Bulgaria, în Serbia, ca și în România, găsim toate fazele intermediare ale acestei evoluții, ale cărei puncte extreme par cu totul opuse. Toate cupolele bizantine vădesc, într-adevăr,

[2] A se vedea nota de la p. 134 (V.D.).

[3] Trimiterea la monumentele din zona Ibarului (Serbia sudică) este fantezistă. Nu există și nici nu putea exista vreo legătură cauzală între monumente datînd din secolul al XIII-lea, ca acelea de pe valea rîului Ibar din vechiul regat de la Raska, și monumentele Moldovei lui Ștefan cel Mare de la sfîrșitul secolului al XV-lea. O asemenea legătură este cu atît mai puțin justificată cu cît Serbia de sud căzuse încă din secolul al XIV-lea în mîinile turcilor (V.D.).

văr, o tendință destul de marcată către o deschidere mai mică și o înălțime mai mare[1]. Atît pentru a lua poziție împotriva greoaielor linii exterioare de la Sfînta Sofia, cît și pentru a ocoli enormele dificultăți legate de o cupolă atît de îndrăzneață, arhitecții de mai tîrziu au înălțat și în același timp au îngustat tamburul, pornire care, în secolele ce-au urmat, a mers pînă la exagerare. Dacă s-a putut reproșa bisericilor din secolul al XIV-lea din Macedonia și de la Salonic că au stricat armonia fundamentală a cupolei și a restului bisericii[2], lucrul acesta este încă și mai adevărat, cel puțin atunci cînd luăm în considerare liniile exterioare, în școala moldovenească, unde cupola devine treptat-treptat un turnuleț suplu ca o clopotniță, astfel încît românii nu au, pentru a indica tamburul bisericilor lor, decît cuvîntul turlă.

Problema reducerii suprafețelor ce trebuiau acoperite se complică datorită tendinței pe care o avea baza cupolei moldovenești de a se lărgi pînă la a veni în contact cu pereții. E drept, se putea recurge la un procedeu atît de simplu, folosit deseori în Țara Românească (fig. 30), și care consta în a alipi mai multe arce în consolă unele în raport cu altele, în scopul de a micșora pătratul cupolei. De fapt, nervurile moldovenești pe console, despre care am vorbit, sînt adesea destul de late și sistemul acesta de reducere va fi aplicat și el uneori, dar la bisericile cu cupolă fără tambur (Arbore, Reuseni etc.). Totuși, sistemul respectiv nu se conforma întru totul geniului propriu al artei moldovenești, atrasă în mod irezistibil către cupolele plasate la înălțime. Unele cauze locale și-au adus, fără îndoială, propria lor contribuție la ivirea ideii micșorării bazei cupolei: dificultățile tehnice pe care le-a întîmpinat, fără îndoială, în Moldova de Nord construcția unor calote ample; climatul care, după cum vom vedea, va duce la găsirea unei forme de acoperiș ascuțit, ca mijloc de precauție împotriva ploilor și a zăpezilor, și care ar fi prezentat oarecare pericol pentru o cupolă cu baza prea largă; în fine, contactul frecvent cu Occidentul și cu îndrăznețele lui fleșe gotice, care inspiră și astăzi chiar arhitectura bisericilor de lemn din Transilvania și de la care cupola moldovenească pare să fi păstrat o oarecare reminiscență involuntară, mai cu seamă dacă ne gîndim că turnurile romanice ale fortărețelor și ale mănăstirilor par să se fi inspirat în mare măsură de la turnurile noastre medievale. E curios să constatăm că efectul unui concurs de împrejurări atît de diverse a fost tocmai acela de-a fi dus pînă la ultimele ei consecințe o tendință arhitecturală pe care o putem descifra încă din primele secole ale artei bizantine.

Procedeul folosit de arhitecții moldoveni pentru a reduce deschiderea cupolei și a o proiecta în același timp cu mai multă cutezanță spre cer este cît se poate de interesant. Nu că efectul ar fi deosebit de satisfăcător, fie înlăuntrul edificiului, fie în afara lui. Văzut din exterior, „turnul“ este prea zvelt și rupe într-un mod destul de neplăcut armonia edificiului, iar dinăuntru, acea succesiune de arce, de forme prea puțin elegante și oarecum grosolane, are ceva deconcertant[3]. Din punct de vedere profesional, dimpotrivă, este una din soluțiile cele mai ingenioase care au fost aduse problemei cupolei. I-am dat definiția ceva mai înainte; și vom recunoaște că era greu să se găsească o formulă mai simplă. Totuși, iată un sistem care nu este folosit decît în Moldova. Au fost semnalate soluții care se înrudesc cu sistemul respectiv[4], dar nu a fost întîlnită nici una identică. Să-și aibă oare obîrșia în Moldova? Ești înclinat, în general, să negi asemenea lucru, deoarece este un procedeu pe care îl vedem aplicat începînd cu cel dintîi lăcaș de cult cu o formă neoccidentală pe care l-am putut identifica, și deoarece admitem cu greu că arta moldovenească din secolul al XV-lea, care nu dăduse încă la iveală nici un monument de oarecare importanță, ar fi fost capabilă de asemenea inovație. Obiecțiile sînt serioase. Nu credem totuși că trebuie să înlăturăm fără un examen temeinic această primă ipoteză; meșterii occidentali care lucrau la edificiile religioase puteau avea o experiență care le lipsea celor indigeni; pe de altă parte, aceasta nu ar fi singura invenție ce a putut fi constatată pe pămîntul Moldovei. Cu cît vom cerceta mai temeinic arta acestei regiuni, cu atît vom fi mai uimiți de originalitatea ei, atît din punct de vedere arhitectural, cît și din punct de vedere decorativ. Formele exterioare sînt specifice Moldovei, pictura are trăsături locale și deprinderi cu totul aparte; am văzut ceva mai sus că, în ceea ce privește chiar planul edifi-

---

[1] Cf. Diehl, *Manuel d'Art Byzantin*, I, p. 111 și urm. (P.H.).

[2] Diehl, *ibid.*, II, p. 775. (P.H.).

[3] Punct de vedere subiectiv și surprinzător; dimpotrivă, etajarea de arce și reducerea diametrului turlei au ca efect un spor de verticalitate și de eleganță, calități deseori semnalate la ctitoriile lui Ștefan cel Mare (V.D.).

[4] G. Balș, *Sur une particularité des voûtes moldaves*, Comunicare făcută la Primul Congres de Studii Bizantine, București, 1924; Cf. Bul. Sect. Ist. a Acad. Rom., t. XI (1924), pp. 9—16 (P. H.).

ciului, arhitecții nu au urmat în mod servil modelele lor sîrbești. Credem că am aduce o adevărată ofensă artei moldovenești considerînd-o *a priori* incapabilă de invenție, atunci cînd se deosebește prin atîtea detalii de celelalte ramuri ale artei bizantine.

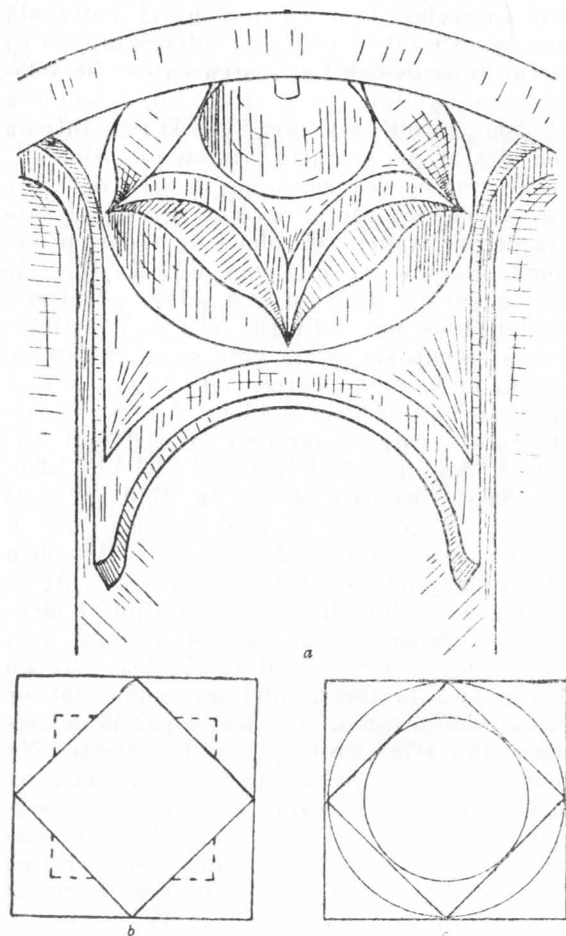


Fig. 22. Principiul cupolei moldovenești.
a. — Cupola, văzută de jos; b. — Soclul exterior al tamburului (proiecție); c. — Planul exterior al cupolei.

Ceea ce ne împiedică este faptul că bisericile anterioare celei de la Pătrăuți, și care au existat dealtfel, au dispărut sau și-au pierdut forma inițială. Așa că ne aflăm încă de la început în prezența unui tip bine determinat, care se va dezvolta în continuare, dar ale cărui trăsături constitutive sînt deja fixate. Nu avem nici un fel de informație privitoare la perioada de formare a artei moldovenești, unde am găsi, fără îndoială, cheia atîtor detalii specifice Moldovei. În lipsa unor mărturii din epocă, sîntem reduși la supoziții.

Cupola moldovenească, așa după cum am mai spus, este, cu toată aparenta ei complexitate, un tip extrem de simplu (fig. 22), așa că stîrnește chiar mirare faptul că nu este întîlnită mai des. S-a discutat îndelung asupra originii acestei soluții, dar încă nu s-a ajuns la nici un răspuns precis. Romstorfer, care examinează în amănunțime rolul arhitectural al acestor arce diagonale și demonstrează perfecta lor adaptare la scopul urmărit[1], se mărginește să adauge că sînt elemente specifice Moldovei, necunoscute artei romanice și gotice, și înrudite doar cu anumite soluții orientale (sala de consiliu de la Ani, moscheea din Córdoba, bolțile asiriene etc.). Asupra acestui punct el are dealtfel dreptate, căci numai în Orient se întîlnește o soluție asemănătoare, dar numai asemănătoare, căci exemplele citate derivă în mod mai direct din procedeul trompei de colț, sau al arcelor multiple, așa cum găsim atîtea exemple în arhitectura arabă, decît dintr-o combinație de pandantivi. Romstorfer nici nu pune măcar problema originilor și ar părea dispus, în mod implicit, să admită că formula a fost găsită la fața locului.

Dl. inginer Balș, ale cărui lucrări privind arhitectura religioasă au o mare pondere, a reluat problema și, impresionat de aspectul oriental al bolților moldovenești, ar fi înclinat să vadă în armeni, ale căror colonii sînt atît de numeroase în Moldova, niște intermediari între Orient și partea de nord a României. În studiul consacrat Moldovei, aflat în volumul dedicat de dl. Iorga artei românești, dl. Balș propune asemenea ipoteză și, neîntîlnind în Orient decît trompa conică, emite ideea că cele patru arce diagonale ar putea să nu fie decît niște trompe a căror deschidere a fost exagerată într-atît încît să li se atingă extremitățile[2]. Asemenea ingenioasă explicație ne-ar fi și nouă pe plac cu atît mai mult cu cît ne-a venit prima în minte; dar nu ni se pare convingătoare, chiar și numai pentru faptul că o trompă înlocuiește, prin definiție, un unghi și nu un arc de cerc.

Dl. Balș, nemulțumit el însuși de prima-i explicație, a reluat problema și a tratat-o în mod magistral într-o comunicare făcută la Primul Congres de Studii Bizantine[3] din 1924,

[1] Romstorfer, *Die Moldauisch-byzantinische Baukunst*, p. 12 și urm. (P.H.).

[2] Iorga-Balș, *L'Art roumain*, p. 321 (P.H.).

[3] *Sur une particularité des voûtes moldaves*, op. cit. (P.H.).

cu numeroase exemple luate din întreaga arie a artei orientale. Există, fără îndoială, apropieri care dau de gîndit. În întreaga arie artistică pe care a cercetat-o, problema acoperirii este soluţionată într-un mod asemănător, şi există unele monumente, ca Mausoleul Sultanului Mahmud de la Bijapur (fig. 23) sau moscheea din Córdoba (fig. 24 şi 25), ale căror bolţi vădesc o concepţie identică aproape cu cea moldovenească, deşi mai complicată. Totuşi, analogiile acestea nu fac decît să demonstreze că procedeul folosit de moldoveni este conform cu spiritul oriental, fără a ne indica însă calea posibilă a influenţelor. Căci, în ţinuturile asiatice vecine cu Europa, soluţiile acestea nu se mai întîlnesc niciodată. Vizitînd totuşi Ierusalimul, am executat releveul schemei cupolei bisericii Sfîntul Iacob a armenilor (fig. 26): tipul acesta se apropie de un sistem moldovenesc privind felul de acoperire a pronaosului, care apare către anul 1492; dar este încă foarte departe de pandantivii dubli ai naosului moldovenesc. Ceea ce putem spune este că, pretutindeni, în arta orientală, micşorarea suprafeţelor de acoperit este un procedeu constant şi nu ar avea de ce să ne mire faptul că unii arhitecţi, veniţi din Asia occidentală, ca atîţia imigranţi, să fi adus această tendinţă cu ei. Dar asupra problemei mai precise, privind adică identitatea acestor arhitecţi, ne sînt îngăduite multe ezitări. Dl. Balş însuşi afirmă că nu cunoaşte, în Moldova, nici o biserică pe care am putea-o atribui cu toată certitudinea unor armeni şi că bisericile armeneşti din Moldova nu se deosebesc în nici un fel de celelalte[1]. Vom adăuga chiar că formula moldovenească este foarte îndepărtată de formula clasică armenească şi că, dacă armenii au jucat pe drept cuvînt rolul care li se atribuie de către dl. Balş în construirea bisericilor moldoveneşti, ar putea părea straniu faptul că nici unul dintre ei nu a încercat să introducă unele forme specifice ţării lor de baştină, a cărei arhitectură a dat cîteva adevărate capodopere. Nicăieri nu întîlnim, în Moldova, această plastică monumentală în formă de cruce foarte aparentă, unde fiecare din cele patru braţe are un acoperiş în două ape, avînd în partea centrală o turlă de mari dimensiuni care, departe de a fi, ca în Moldova, un element aproape parazit, este încoronarea firească şi armonioasă a edificiului. Şi nicăieri faţadele nu prezintă acele mari linii drepte şi suprafeţele netede atît de îndrăgite de arhitecţii armeni şi care sînt cît se poate de opuse concepţiei ce stă la baza planului triconc.

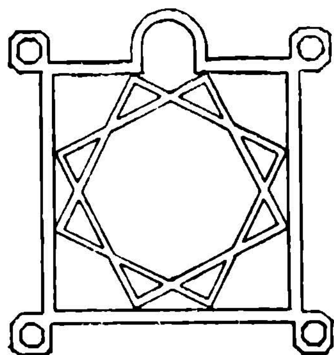


Fig. 23. — Proiecţia plafonului Mausoleului Sultanului Mahmud de la Bijapur (desen după Balş).

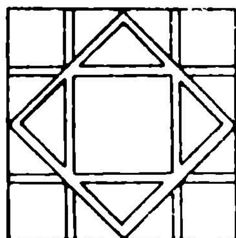


Fig. 24. — Proiecţia plafonului capelei Villaviciosa de la Códoba.

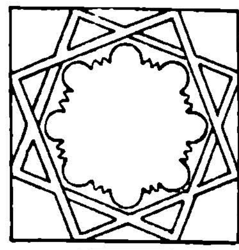


Fig. 25. — Proiecţia plafonului mihrabului din moscheea de la Córdoba.

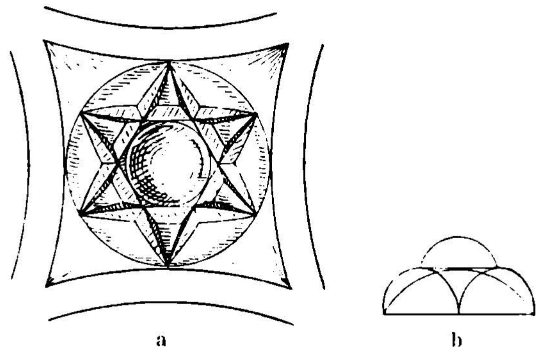


Fig. 26. Cupola bisericii Sf. Iacob a armenilor de la Ierusalim.
a. — Cupola văzută din naos; b. — Secţiune transversală.

În discuţia care a urmat după comunicarea făcută de dl. Balş, dl. Iorga a lăsat, în ceea ce-l

[1] Balş, *Une particularité*, p. 14 (P.H.).

privește, să planeze oarecari dubii asupra rolului posibil al armenilor, dar datorate altor motive, demne de reținut și acestea: în Moldova, spunea dl. Nicolae Iorga, armenii n-au fost văzuți niciodată cu ochi prea buni, căci a existat adesea tendința de-a fi suspectați de oarecare erezie, așa că este puțin probabil să se fi recurs la ei pentru înălțarea unei biserici ortodoxe. I-am putea obiecta d-lui Nicolae Iorga că meșterii catolici, așadar și ei de alt rit, și-au adus și ei contribuția la ridicarea bisericilor moldovenești și că numeroase elemente gotice, aparținînd unor sanctuare de altă confesiune, au fost adoptate în decorația lăcașurilor de cult ortodoxe. Suspiciunea cu privire la armeni este însă un fapt care nu poate fi pus la îndoială și s-a manifestat de multe ori și în diferite feluri; iar noi am prezentat mai înainte și alte temeiuri de dubiu. Dl. Nicolae Iorga a adăugat apoi că numeroasele legături de rudenie și politice ale lui Ștefan cel Mare cu Crimeea și cu Rusia meridională ar putea indica și altă cale posibilă a influențelor asiatice, deoarece Mangopul se afla pe drumul care duce din Caucaz la Carpați. O sugestie care nu trebuie înlăturată; nu posedăm nici un fel de date precise, din lipsa săpăturilor, în legătură cu teritoriile pomenite; problemele însă trebuie să se fi pus și aici în același fel, știut fiind că arta rusă a elaborat și ea un sistem de îngustare a tamburului prin mai multe succesiuni de arce, cu aspect asiatic și care, deși atît de diferit de procedeul moldovenesc, prezintă o vădită înrudire spirituală cu acesta.

Dar, în fața atîtor necunoscute, ne vine în minte o idee din ce în ce mai stăruitoare: de ce vrem, cu tot dinadinsul, să găsim pe alte meleaguri, tipul moldovenesc de cupolă? N-a putut oare să se ivească chiar aici, ca urmare a unei evoluții pe care am putea încerca s-o reconstituim?

Analizînd cît mai amănunțit lucrurile, ajungi în cele din urmă să te întrebi dacă sistemul moldovenesc nu este pur și simplu simbolul cel mai reprezentativ al extraordinarului amestec de influențe ce caracterizează arta acestui ținut. Arta aceasta hibridă, amalgam al unor formule dintre cele mai contradictorii și căreia studiul nostru îi va dezvălui din ce în ce mai mult complexitatea, a ajuns în mod evident la o sinteză, la un sistem coerent, care îi este propriu și care o deosebește de toate celelalte. Iar cupola aceasta n-ar putea fi și ea o combinație de același ordin? Acești pandantivi mici plasați în diagonală, pe care i-am pus în legătură cu atîtea sisteme de arce sau de trompe, n-ar fi putut fi, în definitiv, concepuți încă de la început drept ceea ce sînt, adică niște adevărați pandantivi bizantini, cu toate că forma pe care o creează este mai aproape de spiritul asiatic? Ipoteza merită să ne oprim asupra ei.

Aflîndu-se, așa cum am văzut, datorită lărgirii progresive a bazei cupolei, în fața unei probleme atît de delicate ca racordarea golurilor, arhitecții din secolul al XV-lea n-au avut poate la îndemînă un model care să le sugereze o soluție practică. Dar țara lor venise în contact cu orientul tătăresc, cu Rusia meridională, cu Caucazul, datorită schimburilor comerciale ale vremii și, în parte, și imigrației armene. Poate că nu trebuie înlăturată, fără a fi supusă unui examen, nici ingenioasa ipoteză a lui Strzygowski, potrivit căreia monumentele arhitecturii lemnului i-au pus pe calea descoperirii procedeului aflat în discuție[1]. Deoarece exemplele propuse de savantul profesor vienez nu sînt poate edificatoare, avînd în vedere că se bazează pe un anumit număr de biserici ucrainene de lemn, că toate bisericile acestea sînt recente[2] și că au imitat mai curînd ele însele arta zidăriei; dar aceasta nu înseamnă că unele construcții mai vechi n-au cunoscut diferite sisteme de îmbinare a bîrnelor destinate să reducă spațiile ce trebuiau acoperite, așa cum se văd atîtea, de pildă, în Extremul Orient. Aceste acoperiri complexe sînt obișnuite în Turkestan și în toate ținuturile unde lemnul ocupă un loc precumpănitor în construcție. Rusia vecină era țara de preferință a acestui gen de edificii. Astfel că nu este, *a priori*, cu neputință ca anumite biserici de lemn, cu toate că cele pe care le cunoaștem în Moldova (cf. cartea I, cap. 1) sînt fără cupolă, să fi putut sugera un procedeu de felul acesta. Caracterul de stîngăcie și de simplitate rustică a formulei moldovenești[3] constituie chiar o prezumție destul de serioasă în sprijinul ipotezei lui Strzygowski. După cum se vede, nici unul din argumentele invocate pînă în momentul de față nu este lipsit de valoare, și este foarte probabil că anumite influențe orientale

---

[1] Strzygowski, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, Viena, 1918 (P.H.).

[2] Acestea datează în general din secolul al XVIII-lea și nici una din ele nu este anterioară secolului al XVII-lea; și cu atît mai puțin ne putem îngădui unele supoziții asupra bisericilor anterioare cînd modelul pe care îl cunoaștem pare să fi fost elaborat în urma unei prescripții date de Biserica rusă, apărută tocmai în secolul al XVII-lea; cf. L. Réau, *L'Art russe*, I, p. 261. (P.H.).

[3] Vorbind despre stîngăcie și simplitate, P. Henry contrazice ceea ce a spus cu puțin mai înainte (V.D.).

au putut crea un climat propice apariţiei unui sistem de reducere progresivă a suprafeţelor, evocînd soluţiile asiatice. S-ar putea însă ca influenţe mai puţin îndepărtate să-i fi îndemnat şi ele pe arhitecţii moldoveni să analizeze această problemă.

Să trecem, pentru moment, la exteriorul edificiului şi să examinăm aspectul pe care-l capătă, văzută dinafară, turla aceasta cu bază complexă. Soclul pătrat care formează baza tamburului şi care se găseşte, mai ales, la toate bisericile de pe valea Moravei din care se inspiră modelele româneşti (fig. 28 şi 29), se regăseşte în mod invariabil la toate bisericile româneşti, atît din Ţara Românească, cît şi din Moldova. În Moldova, întîlnim întotdeauna chiar două socluri, soclul inferior, pătrat sau uneori stelat, şi soclul superior întotdeauna stelat. S-ar părea că acest soclu dublu ar corespunde sistemului dublu de pandantivi. S-a spus mereu şi s-a repetat ca şi cum ar fi vorba de un lucru evident. Noi, în ceea ce ne priveşte, sîntem mai puţin convinşi. Mai întîi, uneori există trei socluri. Iar la turlele cu două socluri, dacă vrea cineva să-şi dea osteneala şi să se uite mai cu atenţie, va constata că primul soclu, care în mod logic ar trebui să conţină arcele mari, corespunde, dimpotrivă, aproape întotdeauna, celor mici (fig. 10, 51, 72) şi pare să-l reducă pe al doilea la rolul de simplu ornament. În plus, în nenumărate biserici, cele două socluri sînt plasate mult mai sus decît dublul sistem de arce şi nu mai corespund absolut nici unui element arhitectural; rolul lor a devenit pur decorativ, ele fac parte din silueta clasică a „turlei" moldoveneşti, dar nu mai au nici o legătură cu structura acesteia.

Este posibil, şi în ceea ce ne priveşte sîntem foarte înclinaţi să admitem asemenea lucru, că la origine soclul inferior a corespuns arcelor mari, iar soclul superior celor mici, ceea ce ne-ar îngădui chiar să imaginăm o teorie privind originea soclului stelat: al doilea soclu, în diagonală în raport cu primul, lăsa, în spaţiul format de feţele sale laterale şi unghiurile celui dintîi, un gol destul de neplăcut la vedere şi care te putea ispiti să-l umpli (fig. 22, b); linia noastră punctată arată geneza stelei. Aceasta este, îndeosebi, părerea d-lui Balş. Dar, foarte repede, amintirea corespondenţei dintre liniile interioare şi cele exterioare s-a pierdut; nu s-a mai văzut în dublul soclu decît un artificiu ce îngăduie să se proiecteze tamburul la o înălţime şi mai mare şi a fost construit mult mai sus decît pandantivii, iar uneori a fost suprapus chiar şi un al treilea soclu; alteori i s-a dat soclului inferior o formă stelată fără alt temei în afară de unul artistic, sau chiar, avînd în vedere fără îndoială aceleaşi raţiuni estetice, s-a mărit numărul razelor stelei, fără să-şi mai aducă nimeni aminte de originea acesteia.



Fig. 27. — Cupolele şi pinioanele de la Gračanica.

Dar, chiar şi în cazul acesta, Serbia ne poate oferi cîteva criterii de comparaţie destul de curioase. Evoluţia bazei cupolei merită în mod deosebit atenţia noastră, deoarece arhitecţii sîrbi se îndreptaseră şi ei către o formulă foarte apropiată de soclul dublu al moldovenilor. Punctul de plecare al procedeului pare să aibă, în Serbia, o raţiune de ordin structural. La Gračanica, de pildă (fig. 27), cupola pare cocoţată pe o dublă cruce greacă, fiecare braţ al acesteia terminîndu-se printr-un fronton în plin cintru, care subliniază extremitatea leagănelor. Aceasta decurge din faptul că stîlpii centrali întrerup cele patru leagăne ale obişnuitei cruci greceşti şi mută cu un etaj mai sus pătratul cupolei. Nu se poate vorbi, aici, de un soclu dublu, liniile exterioare reproducînd întocmai liniile esenţiale ale structurii. Există însă o certă căutare a efectului în aceste două decroşuri succesive şi armonioase, care proiectează, cu o remarcabilă îndrăzneală, deşi bine gîndită, cupola centrală spre cer. Cupolele de colţ reproduc, cel puţin în exterior, această dispoziţie pe două etaje. Toate cinci au, deasupra cintrelor, clasicul soclu pătrat. Acesta se afirmă cu şi mai multă pregnanţă în şcoala de pe valea Moravei, la Rava-

nica (fig. 28), la Manasija etc. Iată însă că biserica de la Kruševac, sub influenţa neîndoielnică a celor văzute la Gračanica, se străduieşte să reproducă acea cascadă de pinioane a celebrei biserici macedonene, şi-şi înzestrează



Fig. 28. Cupolele de la Rovanica.

cupola cu două socluri suprapuse precedate fiecare de cîte un pinion circular, fără să fie justificate în nici un fel din punctul de vedere al structurii (fig. 29). Imitaţia, bineînţeles, este mult inferioară originalului; luminoasa

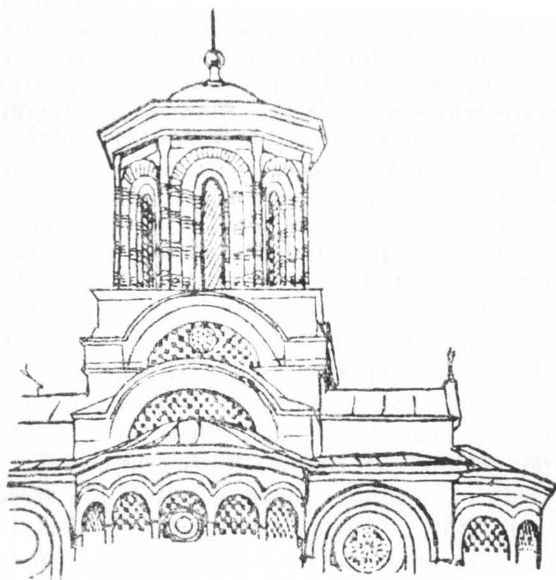


Fig. 29. Cupola de la Kruševac.

armonie de la Gračanica este complet distrusă de cupolă, în pofida frumuseţii liniilor din celelalte părţi ale edificiului. Pe noi ne interesează însă existenţa acestui soclu dublu imaginat ca un artificiu menit să supraînalţe cupola, să faciliteze o tranziţie între liniile orizontale ale bisericii şi liniile verticale ale tamburului. Dublul soclu moldovenesc va fi, cu toată certitudinea, foarte diferit de asemenea model; dar el nu mai constituie o inovaţie, nu mai este decît o nouă formulă, în mod neîndoielnic originală, sau o reinvenţie, sub imperiul unor preocupări asemănătoare, a unui procedeu întrezărit de arhitecţii sîrbi, şi tocmai de cei ale căror opere au servit de nenumărate ori drept model românilor[1].

Ni se va obiecta că baza turlei moldoveneşti, alcătuită din acel soclu pătrat peste care se suprapune un soclu stelat, oferă ochiului linii mult mai graţioase decît la Kruševac şi că mişcarea ascendentă a turlei este amplificată cu mult mai multă abilitate. Nu negăm şi nici nu pretindem că ar fi vorba de imitaţie. Dar apropierea se impune aproape în mod involuntar: turla moldovenească tulbură armonia generală a edificiului întocmai ca şi la Kruševac, unde mişcarea aceasta ascendentă era deja subliniată. Dacă nu există identitate de inspiraţie, concepţiile cel puţin sînt foarte asemănătoare. Dealtfel, biserica de la Kruševac nu este singurul exemplu posibil; tendinţa de a articula, de a diferenţia soclul, este destul de des întîlnită în şcoala de pe valea Moravei: pinionul circular care îi este alipit este atît de pronunţat, încît tinde să formeze el singur o aparenţă de soclu distinct; astfel că la Kruševac s-ar putea crede că este vorba de trei socluri (fig. 29). Dacă suprimăm pinionul inferior, rămîne un soclu alcătuit din două părţi, aşa cum este cel de la bisericile din Ljubotstinya, din Kalenić şi, oarecum, din Ravanica. Arhitecţii sîrbi par să-şi fi dat seama de avantajul pe care-l puteau obţine de la această dublă articulaţie.

Un lucru care ne dă de gîndit. Chiar dacă, şi în cazul acesta, ne înşelăm, este de mirare că nimeni n-a făcut asemenea apropiere atît de simplă, chiar şi numai pentru a o respinge. Dar poate că tocmai nu trebuie s-o respingem cu prea mare uşurinţă. Am întîlnit pînă acum atîtea asemănări între şcoala de pe valea Moravei şi şcoala moldovenească şi vom mai întîlni încă atîtea altele încît faptul de-a releva una în plus, şi la un element atît de important cum

[1] Comparaţiile privind elementele de arhitectură nu depăşesc, în acest caz, nivelul analogiilor şi nu au nici o valoare probatorie. Dealtfel P. Henry recunoaşte, mai departe, că monumentele moldoveneşti nu sînt nişte simple imitaţii. Din nefericire, metoda analogiilor care, pe vremea sa, era frecvent utilizată de istoricii de artă, îl conduce, nu o dată, la concluzii eronate (V.D.).

este turla, nu prezintă nici un fel de neverosimilitate. Oricum, evoluţia s-a făcut paralel în ambele şcoli şi conformîndu-se aceluiaşi tip de inspiraţie.

Se poate merge chiar şi mai departe. Dacă baza pătrată a cupolelor sîrbeşti a putut inspira bazele pătrate ale celor româneşti, dacă soclul dublu de la *Lazarica* pare să trădeze o înrudire spirituală cu soclul dublu moldovenesc, nu este nimic absurd, se pare, în faptul de a imagina că evoluţia artei sîrbeşti i-a putut pregăti pe arhitecţii moldoveni să imagineze, sau cel puţin să accepte, formula pe care au adoptat-o pentru construcţia interioară a turlelor lor. În fiecare dintre cele două ţări, constructorii de biserici au năzuit tot mai mult spre înălţime. În fiecare dintre cele două ţări, biserica toată pare să tindă a deveni ea însăşi un fel de soclu imens pentru liniile verticale ale turlei sau turlelor; şi, aşa cum arta sîrbească va elabora în cele din urmă, pentru cupola ei din ce în ce mai avîntată, o dublă bază independentă de procedeele arhitecturale, aşa şi arta moldovenească, încă de la începuturile ei, este adevărat (deşi pare să fi profitat de experienţa vecinei sale de la sud-est care îi trimisese diferiţi meşteri)[1], va concepe o turlă cu două trepte.

Se va spune fără îndoială că, dacă Serbia a cunoscut la exterior două registre, în interior n-a cunoscut niciodată decît unul singur. Dar dublarea unui element într-o parte exterioară a edificiului putea, prin analogie, să ducă la imaginarea dublării elementului interior al aceleiaşi părţi; cupola de la Gračanica, pe care am analizat-o mai înainte, constituie deja, chiar în liniile ei interioare, o construcţie cu două registre; iar arhitecţii moldoveni nu mai aveau de făcut, se pare, decît puţini paşi pentru a accepta — sau pentru a inventa — procedeul care a devenit propriul lor semn distinctiv.

Cu cît medităm mai mult asupra acestui lucru, cu atît mai mult ne vine să credem că o formulă de felul acesta, avînd în vedere stadiul pe care îl atinsese evoluţia arhitecturii bizantine, nu avea de ce să pară nici prea surprinzătoare, nici prea bizară, ci dimpotrivă, să fie acceptată cu toată căldura, deoarece oferea soluţia elegantă a unei probleme care, după atîtea altele, artiştii moldoveni o vedeau la rîndu-le oferindu-se şi impunîndu-se propriei lor atenţii.

Îngustarea progresivă a cupolei este, de fapt, un procedeu foarte răspîndit, pe care îl întîlnim în locuri foarte depărtate unele de altele. A fost realizată în mod constant în Orientul musulman sau în Spania maură, cu ajutorul, în general, al unei suite de arce întrepătrunse, aproape întotdeauna în număr de opt (fig. 23 şi 25); a fost efectuată la Ierusalim (biserica Sf. Iacob, fig. 26), cu ajutorul a numai şase arce; a fost realizată în Rusia prin acei *kokoşniki* caracteristici acestei ţări; şi va fi realizată, şi mai simplu încă, prin arcele în consolă ale cîtorva biserici din Ţara Românească (fig. 30).

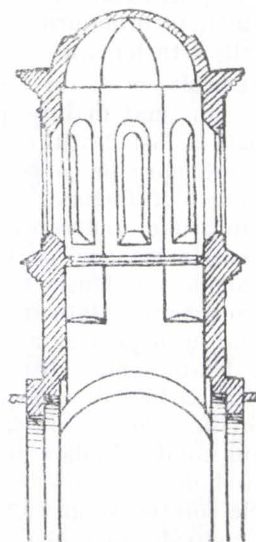


Fig. 30. Secţiune prin cupola bisericii episcopale de la Curtea de Argeş.

Moldova şi-a pus şi ea această problemă şi a rezolvat-o într-o manieră proprie, şi nu a fost ultima şcoală care a abordat-o deoarece bisericile ucrainiene de lemn au ţinut, începînd din secolul al XVII-lea, să fie încununate de turle pline de măreţie, care, toate, se îngustează treptat-treptat pînă la bulbul final, sporind astfel impresia de avînt a liniilor lor ascendente[2]; procedeul de construcţie este dealtfel foarte diferit de cel moldovenesc.

Aşa că aceeaşi problemă s-a pus arhitecţilor din toate părţile lumii, problemă căreia i s-au găsit numeroase soluţii. Şi poate că, la urma urmei, nu există nici un motiv categoric să le refuzăm arhitecţilor lui Ştefan cel Mare meritul eventual al propriei lor formule. Artiştii din Moldova să fi găsit altundeva forma stelată a

[1] Nu există nici o atestare privind prezenţa unor meşteri sîrbi în Moldova secolului al XV-lea (V.D.).

[2] Cf. pl. I, 1 şi 2; şi un mare număr de foarte frumoase reproduceri din lucrarea lui Şcerbativski, citată deja (P.H.).

celui de al doilea soclu? Să fi găsit altundeva forma ciudată a acoperișurilor lor? Să fi găsit altundeva modelele unor anume teme iconografice care le sînt caracteristice, pe care le-am semnalat mai înainte[1] și asupra cărora vom reveni? Arta moldovenească, acest ultim fleuron al coroanei bizantine, se vădește pretutindeni variată, nuanțată, distinctă, cu tot respectul pe care îl arată lecțiilor primite de la Constantinopol. Originală după cum a fost, cu precădere aptă să îmbine într-o sinteză imprevizibilă influențe din cele patru colțuri ale lumii, a fost destul de capabilă, la urma urmei, să imagineze și forma specială a turlei sale.

Cu atît mai mult cu cît, și vedem asta din tot ceea ce am spus mai înainte, partea care a trebuit imaginată a fost destul de redusă. Evoluția cupolei cerea aproape ca pe o necesitate, dată fiind lățimea ei inițială și avîntul care urma să i se imprime, reducerea spațiului de acoperit; frecventele legături cu Orientul, prin Ierusalim, Armenia sau Rusia meridională, și poate că și cunoașterea, datorită unei vecinătăți încă și mai nemijlocite, a unor anumite construcții în lemn astăzi dispărute, i-ar fi putut da sugestia să încerce a găsi un sistem de reducere a spațiilor; Serbia îi dăduse planul, tendințele, tipul său de cupolă avîntată, cu soclu pătrat și cu pandantivi, și chiar cu soclu dublu: toate elementele soluției se găseau la dispoziția sa și, fără a contesta nici una din influențe, nici unul din intermediarii invocați pînă acum de către specialiști, se vede că nu este deloc absurd să presupunem că sinteza s-a putut înfăptui pe solul Moldovei. O explicație care are, asupra tuturor celorlalte, avantajul că este mai simplă. Nu epuizează subiectul, dar nu poate fi eliminată, credem, fără un serios examen.

Cercetarea amănunțită a turlei ne-a silit să trecem la exteriorul edificiului. Și tocmai în liniile sale exterioare a atins școala moldovenească punctul culminant al originalității sale, îndepărtîndu-se în modul cel mai evident de modelele sale.

Am vorbit de dublul soclu care va caracteriza de acum înainte turla moldovenească și care contribuie la avîntarea acesteia către cer, tendință observată deja la edificiile ultimei școli sîrbești. Dar chiar și tamburul urmează această tendință, devenind din ce în ce mai îngust și mai înalt. Fapt subliniat din primul moment chiar de atmosfera sensibil mai întunecată a naosului, deoarece ferestrele, înguste și tăiate la o înălțime mai mare, lasă să pătrundă o lumină mult mai sărăcăcioasă decît în bisericile sîrbești, unde lumina este uniformă, ca și datorită faptului că pictura interioară a tamburului, care în Serbia comportă două sau trei registre de figuri, în Bucovina se numără pînă la cinci sau șase. Dar, ceea ce este o noutate, evoluția către zveltețe și avîntare se desfășoară și la exterior, unde tamburul turlei se vădește a fi întocmai ca și în interior, înalt și îngust, în vreme ce în Serbia această îngustare, realizată în interior pe valea Moravei, nu apăruse încă la exterior; deoarece supralărgirea ferestrelor era de asemenea natură încît turlele se înfățișau, ca pretutindeni în aria bizantină, mult mai late decît realitatea lor interioară (fig. 28). Aici, dimpotrivă, acest ultim element a dispărut; tamburul, circular sau poligonal, nu prezintă nici un fel de îngroșare între ferestre, simple goluri tăiate în cele patru puncte cardinale, dar zveltețea interioară corespunde zvelteței exterioare; în bisericile ridicate în anii ce vor urma, acestea două se vor dezvolta în mod egal. Vechea cupolă de tip constantinopolitan, datorită îngustării și înălțării sale progresive, a atins încetul cu încetul flešele clopotnițelor occidentale, a căror siluetă trebuie să-i fi obsedat poate uneori pe arhitecții moldoveni. Sigur este că apariția, în spatele unui pîlc de arbori sau pe coasta unui deal, a unei asemenea turle zvelte și cu acoperișul ascuțit, are pentru noi ceva cunoscut și familiar, care ne evocă adesea fleša satelor noastre. Și nu este cu putință, în plus, să contempli o turlă moldovenească fără să-ți zboare în mod involuntar gîndul la faimoasa miniatură din Cronica de la Saint-Riquier, atît de des reprodusă[2] și înfățișînd numita abație din secolul al XI-lea, cu turnurile ei cu decroșuri succesive, cu toate că aici silueta exterioară nu are nici o legătură cu structura.

La impresia aceasta contribuie și acoperișul, care merită un studiu serios. Fără îndoială că acoperișul de la Pătrăuți, de la biserica Sf. Ilie, de la Voroneț, prezintă un tot uniform, care nu reține atenția, decît doar datorită faptului că, în mod vizibil, nu corespunde cu primul

[1] *De l'originalité des peintures bukoviniennes*, Byzantion, I, pp. 291—303; *Folklore et Iconographie religieuse*. Bibl. de l'Institut français de Hautes Études en Roumanie, Mélanges, 1927; *L'Arbre de Jessé dans les églises de Bukovine*, *ibid.*, Mélanges, 1928; *Quelques notes sur la représentation de l'Hymne Akathiste dans la peinture murale extérieure de Bukovine*, *ibid.* P.H.).

[2] Cf. G. Durand, *La Picardie historique et monumentale*, t. V, p. 160; Le Noir, *L'Architecture monastique*, t. I, p. 27; de Lasteyrie, *L'Art roman*, p. 142; Em. Leclercq și don Cabrol, *Dict. d'Archéol. chrét.*, t. I, p. 35; etc. (P.H.).

desen al arhitecturii şi că înglobează în propria-i masă organismul delicat al soclurilor turlei[1]. La Voroneţ, la Sf. Ilie, articulaţiile principale sînt ascunse deşi, în mod evident, erau făcute pentru a fi văzute. Remarca este valabilă pentru toate bisericile zidite ulterior; la Suceviţa, de pildă (sfîrşitul veacului al XVI-lea), dacă te urci în pod, vezi, pe soclurile tamburului, şi tot invizibile din exterior din pricina acoperişului, resturi de pictură excelent păstrate şi care ar confirma cu toată certitudinea că ansamblul era, la origine, degajat, în caz că nu s-ar vedea macheta bisericii pe fresca votivă şi, mărturie şi mai hotărîtoare încă, pe chiar soclul tamburului urma foarte precisă a acoperişului vechi. Dar care era forma iniţială? Un acoperiş cu pantele mai dulci, sau un acoperiş articulat ca cel de la biserica din Bădăuţi (pl. III, 2)? În privinţa aceasta nu-şi are locul nici un fel de îndoială; forma iniţială era forma acoperişului de la Bădăuţi. Toate frescele ctitorilor prezintă un acoperiş de felul acesta (fig. 7) şi, chiar dacă ne gîndim bine, ar fi cu neputinţă să fi fost altfel. Formula adoptată pentru turlă reclama această soluţie pentru acoperiş. Liniile caracteristice ale acoperişului moldovenesc (pl. III, 2 şi VII, 6) sînt într-adevăr de o logică riguroasă. Prezenţa marelui soclu pătrat al turlei întrerupea în mod necesar unitatea acoperişului şi îl diviza în cinci părţi: una acoperind naosul şi pronaosul (acesta din urmă nu va fi înzestrat niciodată cu o turlă în perioada pe care am putea-o numi epoca clasică a artei moldoveneşti), una acoperind turla şi celelalte trei absidele[1]. Formulă atît de logică încît chiar arhitecţii unei biserici din grupul Ibar par s-o fi întrevăzut încă din secolul al XIII-lea (fig. 31). Sub forma actuală a acestei biserici se găsesc reprezentate toate elementele acoperişului moldovenesc: acoperişul lung, comun naosului şi pronaosului; acoperişurile distincte care protejează absida, anexele de la nord şi sud (care vor deveni, în Moldova, absidele laterale), soclul pătrat al turnului, şi pînă la acoperişul cupolei, care anunţă deja alungirea pe verticală care va alcătui regula acestei părţi a acoperişului moldovenesc.

Trebuie menţionat faptul că biserica a fost refăcută şi reparată; şi că s-a mai adăugat un pronaos la apus de primul şi că nu avem forma iniţială a acestui edificiu. Nu este însă mai puţin adevărat că biserica a fost concepută cu o singură turlă pe naos şi că pronaosul primitiv, orice formă ar fi avut, trebuia să fie protejat în întregime de un acoperiş propriu, independent de cel care se întindea peste absidă şi peste anexele dinspre nord şi sud. Ori de cîte ori se ridica o biserică avînd o singură turlă şi un pronaos extins, se impunea o formulă de genul

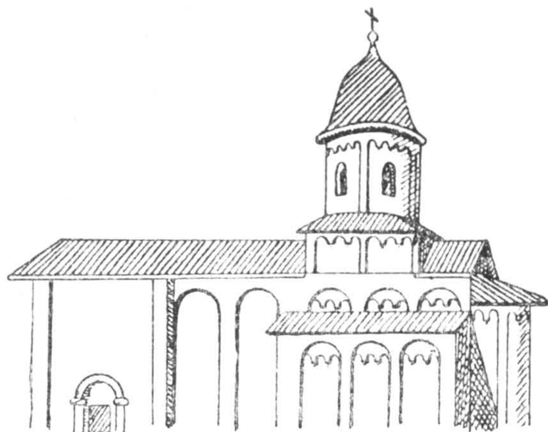


Fig. 31. Acoperişul bisericii de la Arilje.

acesta. Şi au fost de-ajuns ploile şi zăpezile Bucovinei pentru a se ajunge la desăvîrşirea tipului respectiv. Abundenţa precipitaţiilor a dat cîştig de cauză, în toată regiunea, acoperişurilor cu coame ascuţite şi cu pante mari, şi această simplă judecată de bun simţ, conexată poate cu exemplul bisericilor gotice, i-a făcut pe arhitecţi să adopte pentru bisericile lor acest tip. Bizanţul nu oferea nimic asemănător, nici Serbia şi nici Bulgaria: dl. Balş, este adevărat, aminteşte în legătură cu acest acoperiş articulat marile acoperişuri cu diviziuni foarte distincte ale Renaşterii, din care Transilvania oferea cîteva exemple celebre, ca magnificul castel de la Hunedoara, pe care îl putem admira şi astăzi. Există, într-adevăr, o oarecare înrudire între liniile acoperişului bisericilor moldoveneşti şi cele ale monumentelor invocate, şi este foarte posibil ca meşterul sas sau, întrebuinţînd un termen mai general, transilvănean, care se afla în slujba voievozilor moldoveni, să fi folosit unele procedee curente în ţinutul lui de origine pentru raţiuni asemănătoare. Dar nu ar fi făcut astfel dacă n-ar fi existat anumite condiţii care să reclame tocmai o soluţie de acelaşi gen; circumstanţele locale se manifestă întotdeauna, şi în cazul de faţă cereau, aproape în mod obligatoriu, aplicarea acestui sistem, căci nimic nu se potrivea mai bine unor biserici de munte decît nişte acoperişuri imense, care le evocă pe cele ale caselor ţărăneşti din apropiere, sau pe cele ale bisericilor de lemn ruseşti, scandinave, româneşti chiar etc., create în condiţii asemănătoare.

[1] Ulterior publicării cărţii lui P. Henry, multe biserici din Moldova au fost restaurate, revenindu-se la formele originale ale acoperişurilor (Neamţ, Putna, Bistriţa etc.) (V.D.).

Noi credem chiar că, dacă trebuia să caute neapărat un model, meşterul român ar fi trebuit, de preferinţă, să-şi întoarcă privirea către biserica de lemn pe care o avea mereu sub ochi. Exemplul foarte apropiat al Rusiei demonstrează că o arhitectură a zidăriei poate fi influenţată de arhitectura lemnului. Astfel, ultimii moştenitori ai Bizanţului se depărtau din ce în ce mai mult de modelul oferit de Sfînta Sofia, care devenise de nerecunoscut chiar dacă o serie de tranziţii aproape imperceptibile îngăduie totuşi regăsirea unei vădite filiaţii.

Ca să fim drepţi, trebuie să adăugăm că formula, oricît de ingenioasă ar fi fost, nu era dintre cele mai fericite din punct de vedere artistic. Grija de a salva silueta cupolei obliga să se individualizeze în mod cît mai pronunţat fiecare parte a acoperişului şi să se dea ansamblului un aspect agitat, tumultuos, în contrast cu seninătatea bizantină şi care dăuna foarte mult armoniei. Această soluţie finală cu care moldovenii au pus capăt căutărilor meşterilor sîrbi scotea la iveală, exagerîndu-l, viciul de bază, pe care l-am semnalat mai înainte şi care constă în faptul că se izola cupola bisericii, că din acest element esenţial şi central al arhitecturii bizantine se crea o construcţie parazitară, postişă, fără legătură cu restul, o construcţie care nu numai că sfărîma unitatea de linii a pietrei, dar obliga să se inventeze, numai din pricina ei, un acoperiş cu linii pline de neastîmpăr, complicate, la fel de îndepărtat de grandiosul ansamblu al cupolelor din Constantinopol, cît şi de extraordinara linie dreaptă care alcătuieşte neasemuita frumuseţe a acoperişurilor catedralelor din Reims sau de la Amiens.

Un alt neajuns, de ordin practic de data aceasta, a avut drept consecinţă părăsirea destul de grabnică a procedeului. Neajuns pe care l-au pus în evidenţă restaurările recent efectuate. Romstorfer, un excelent arhitect, însărcinat de guvernul austriac cu restaurarea bisericilor bucovinene aflate în stare proastă, a vrut să le redea silueta lor iniţială. Putna,. biserica Sf. Gheorghe de la Suceava, cea de la Mirăuţi şi multe altele încă au în momentul de faţă cîte un acoperiş de ţiglă strălucitoare, smălţuită şi multicoloră, ceea ce le dă un aspect mai mult sau mai puţin germanic, dar o siluetă absolut autentică[1]. Dar l-am auzit deseori pe venerabilul egumen de la Putna plîngîndu-se de faptul că după restaurare plouă în biserică după fiecare răpăială, şi un defect de aceeaşi categorie a dus, fără îndoială, să se imagineze, la Suceava, acele dizgraţioase poale de tablă adăugate între acoperiş şi tambur (p. VII, 6). Bineînţeles că forma aceasta canaliza apa din toate părţile către socluri, care n-ar fi putut rezista astfel timp îndelungat. Oricum, încetul cu încetul, pe măsură ce reparaţiile înaintau, acoperişul articulat făcea loc unuia mai simplu, înglobind în mod neîndoielnic soclurile în propria-i masă, dar mai potrivit cu rolul său primordial de protecţie (cf. pl. XXXVIII, 1 şi 4).

Voi îndrăzni oare să mărturisesc că prefer aproape acest acoperiş celuilalt? El îşi găseşte întreaga amploare la bisericile fără turlă (ca la Humor), care ne oferă doar linii severe şi mult mai odihnitoare pentru ochi. Nu putem însă nega acoperişului articulat moldovenesc o logică perfectă care nu este lipsită de efect. A fost găsit un nou gen de unitate, o unitate paradoxală, unitatea în discontinuitate, marcată totuşi de toate acele mari linii verticale, de pantele repezi şi de coamele-i ascuţite. Cupola s-a supus acestei unităţi şi ne aflăm în faţa unui rezultat surprinzător, acela de-a vedea elementul esenţial al construcţiei bizantine părăsind el însuşi, la rîndu-i, dogma clasică a corespondenţei dintre liniile exterioare şi structura interioară: tradiţionala calotă din vîrful ei a dispărut pentru a face loc unui acoperiş în formă de pîlnie, care dă lovitura de graţie principiilor bizantine, dar care are dubla calitate de a avantaja, ca şi restul, scurgerea apelor provenite din ploi şi zăpezi şi de a se armoniza cu celelalte părţi ale acoperişului. Nu există decît un singur loc în Orient unde cupola are un înveliş cu care ar putea fi comparat: Armenia. Şi am putea fi ispitiţi să vedem în aceasta un argument în favoarea unei imperceptibile influenţe a acesteia asupra Moldovei[2]. Ceea ce nu e cu neputinţă, mai cu seamă că nu am tăgăduit în totalitatea ei această influenţă atunci cînd a fost vorba de structura interioară a turlei: dar chiar şi în cazul acesta pare să se poată afirma cu toată certitudinea că, dacă principiile armeneşti au acţionat în vreun fel oarecare, înseamnă că înseşi condiţiile locale se pretau la asemenea lucru şi că totul contribuia la găsirea acestei soluţii, climatul ca şi liniile generale ale edifi-

[1] Silueta acoperişurilor realizate de arh. Romstorfer nu este absolut autentică, streşinile fiind prea înguste. Între timp, la Putna această deficienţă a fost corectată (V.D.).

[2] Nu există nici o asemănare, decît cel mult de formă geometrică, cu acoperişurile din Armenia. Acoperişurile piramidale armeneşti sînt executate din piatră şi fac corp comun cu turla, în timp ce în Moldova ele au fost executate din lemn, cu streşini largi pentru a proteja zidurile de ploaie (V.D.).

ciului şi exemplul, atît de apropiat, al clopotniţelor romanice sau gotice.

Astfel ajungea să se realizeze, mergînd pînă la ultima-i consecinţă, adaptarea principiilor artei occidentale la tradiţiile bizantine; avem însă credinţa că am demonstrat în suficientă măsură că aceste caractere străine se explică chiar şi mai puţin prin imitarea sau prezenţa unor arhitecţi polonezi sau transilvăneni decît prin condiţiile puse de natură.

Care erau materialele folosite pentru acoperişul respectiv?

Judecînd după unele fresce votive, în care acoperişul bisericii este pictat în roşu (Rădăuţi, Voroneţ, Sfîntul Ilie, Arbore etc.), ne-am gîndi în primul rînd la ţiglă, şi într-adevăr cu ţiglă a învelit Romstorfer, ca şi ceilalţi restauratori dealtfel, edificiile pe care le-au reparat. Ideea trebuie însă părăsită numaidecît. În timpul lui Ştefan cel Mare, ţigla nu era cunoscută în Moldova şi îl vedem pe Alexandru Lăpuşneanu, către anul 1564, cerînd lucrători ţiglari care să-i învelească biserica de la Slatina „cum solent in aliis regionibus"[1]. Se pare că ţigla a fost folosită aşadar destul de tîrziu, şi frumoasele învelitori roşii care acoperă bisericile reparate în zilele noastre reproduc poate un acoperiş curent în secolul al XVII-lea, dar în mod sigur nu acoperişul iniţial. Dealtfel ţigla strălucitoare, smălţuită, multicoloră, cu desene geometrice care amintesc de acoperişul catedralei din Basel şi de ale atîtor biserici germane şi pe care o vedem la Suceava, Putna, Solca etc., pare a fi o inovaţie datorată lui Romstorfer, antrenat fără voia lui de tradiţiile sale germanice, ca şi arhitectul mitropoliei de la Cernăuţi, care, închipuindu-şi că lucrează în manieră bizantină, încununa faţadele edificiului respectiv cu o serie de pinioane în scară în cel mai frumos stil medieval german.

Astfel că ţigla era rară şi dl. Balş consideră pe bună dreptate ca un argument important faptul că printre ruinele cetăţii de la Suceava, de unde s-au dezgropat atîtea resturi de toate felurile şi de orice natură, nu s-a găsit nici un fragment de ţiglă[2]. Culoarea roşie a acoperişului din frescele votive se explică fără îndoială printr-o oarecare preocupare de ordin ornamental, cu atît mai mult cu cît unele ne înfăţişează o policromie destul de ciudată. La Voroneţ, învelitoarea cupolei şi a bazelor este albastră; la Arbore, învelitoarea altarului este galbenă; la Sfîntul Ilie găsim roşu, cenuşiu, alb sau galben, potrivit diferitelor părţi ale bisericii. Iar dacă nu am admite că au fost folosite mai multe feluri de materiale sau că învelitorile au fost vopsite în mai multe culori, ceea ce nu este cu totul imposibil, avînd în vedere înclinarea moldovenilor spre policromie, ar părea mult mai simplu să vedem în această varietate expresia unei cerinţe estetice a autorului frescei. Este de asemenea posibil, şi lucrul acesta mi se pare chiar probabil, că fresca votivă de la Rădăuţi şi de la alte cîteva biserici unde se crede a fi fost identificată ţigla, a fost lucrată după un model tradiţional, căci acoperişurile reprezentate seamănă întru totul cu cele ce aparţin unor numeroase biserici sîrbeşti sau bizantine reproduse în frescă sau în miniatură. Ţigla, în orice caz, după tot ce am spus pînă acum, pare să fi fost aproape în mod sistematic înlăturată. Dar în favoarea cărui material? Ardezia era necunoscută în Bucovina. Dimpotrivă, învelitorile de plumb par să se fi bucurat de mare trecere. *Cronica* pretinde că biserica de la Putna era învelită cu plumb şi că oştenii lui Timuş, hatmanul cazacilor, au dezlipit învelitoarea acoperişului pentru a-şi face din ea proiectile[3]. Totuşi, dacă ne gîndim bine, pare puţin probabil că biserica, în totalitatea ei, era învelită cu plumb. Ştefăniţă Vodă, în secolul următor, a poruncit să fie adus plumb pentru biserica Sfîntul Gheorghe din Suceava[4]; cantităţile însă dau de gîndit. Şi în cazul acesta, dl. Balş pare să rezolve în mod definitiv problema, observînd că întreaga cantitate de plumb cerută de voievod nu depăşea 15 000 de kilograme, pe cînd întreaga învelitoare a acestei biserici mari ar fi reclamat 45 000 de kilograme. Ar părea astfel că plumbul era rezervat numai pentru o parte a învelitorii. Ceea ce ar fi cu totul firesc, avînd în vedere cheltuiala pe care ar fi antrenat-o o asemenea cantitatea de metal, avînd în vedere forma pe care un acoperiş de asemenea gen n-ar fi întîrziat s-o reclame. Pare *a priori* cu neputinţă să avem în vedere acoperişul articulat moldovenesc executat în întregime cu învelitoare de plumb; metalul acesta preferă pantele line, pe cînd totalitatea frescelor votive ne prezintă o formă de acoperiş caracteristică, avînd pante repezi.

Rămîne atunci ipoteza cea mai simplă: aceea că învelitoarea bisericilor era, ca cea a multor case ţărăneşti, din şindrilă. Din şindrilă ca majoritatea acoperişurilor care ne-au rămas din-

[1] Balş, în Iorga, *L'Art Roumain*, p. 330 (P.H.).

[2] Balş, *Bisericile lui Ştefan cel Mare*, p. 196 (P.H.).

[3] Ion Neculce, în Kogălniceanu, *Letopisețe*, II, p. 186 (P.H.).

[4] Balş, *op. cit.*, p. 197 (P.H.).

tr-o epocă nu prea recentă, mergînd de pildă pînă în secolul al XVIII-lea, întocmai ca acoperişurile drepte (Suceviţa, Moldoviţa, Humor, Pătrăuţi etc.) şi ca şi cele articulate (Bădăuţi). Erau de fapt acoperişurile bisericilor de lemn, care, dat fiind simplitatea lor, predispoziţia lor pentru pantele repezi, modicitatea preţului de cost, au fost păstrate laolaltă cu modificările impuse de prezenţa turlei la bisericile de zid.

Este interesant de observat cum, şi aici, sub anumite influenţe de ordin local, arhitecţii moldoveni au găsit, sau mai curînd au preluat de la casa ţărănească, din considerente de simplă logică, un procedeu original, al lor propriu, pe care nu-l oferea nici unul din modelele bizantine, sîrbeşti sau occidentale.

Făcînd abstracţie de marile linii exterioare ale construcţiei, detaliul decorativ merită un studiu aprofundat; deoarece tocmai în privinţa decoraţiei arta moldovenească, dezvoltîndu-se şi îmbinînd ceva mai tîrziu fresca şi decorul plastic, va da la iveală cîteva din operele sale cele mai originale şi mai personale.

Decoraţia acoperişurilor este simplă: desenele alcătuite din ţiglă fiind o invenţie ulterioară, nu rămîn decît crucile de metal forjat care pun în evidenţă fiecare pinion, fiecare articulaţie. Le găsim pretutindeni: în vîrful turlei, cum este şi firesc; deasupra fiecărei abside şi a oricărei extremităţi a acoperişului pronaosului şi părţii anterioare a naosului. Cruci ce comportă o formă specifică, răspîndită în toată România: fixate cu hobane, deseori trilobate la extremităţi ca în toată aria Bisericii ortodoxe, ele oferă în plus un amănunt curios; piciorul li se sprijină pe o semilună (fig. 32), subiect în legătură cu care s-au purtat numeroase discuţii în contradictoriu. Părerea comună, în România, este că forma respectivă simbolizează victoria Crucii asupra Semilunii. În afară de faptul că turcii, suzeranii Principatului pînă în anul 1877, n-ar fi tolerat în nici un caz un asemenea simbol, ideea putea să pară stranie tocmai într-o ţară unde Semiluna era atotputernică încă de pe la sfîrşitul secolului al XV-lea. Originea acestui desen trebuie căutată, în mod evident, în crucile bizantine, şi în privinţa aceasta este neîndoielnic că părerea d-lui Tzigara-Samurcaş coincide cu însuşi bunul simţ[1]. Se ştie că piciorul crucilor bizantine era înflorat aproape în mod uniform, iar sculptura ne-a lăsat o seamă de exemple binecunoscute. La Muntele Athos, în mod special, crucea înflorată se poate vedea pretutindeni, pe ghizdurile fîntînilor (fig. 33), pe tîmple, pe felurite ornamente. Chiar şi noi, cercetînd resturile nefolosite de Leconte de

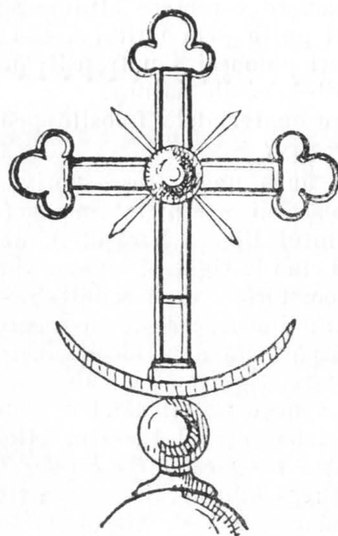


Fig. 32. O cruce românească de biserică.

Nouy cînd a restaurat biserica *Trei Ierarhi* din Iaşi, am găsit o cruce săpată în piatră, ce reproducea acest motiv clasic (fig. 34). Nici chiar Romstorfer nu s-a lăsat indus în eroare, şi cînd a refăcut acoperişul bisericii de la Putna, a fi-

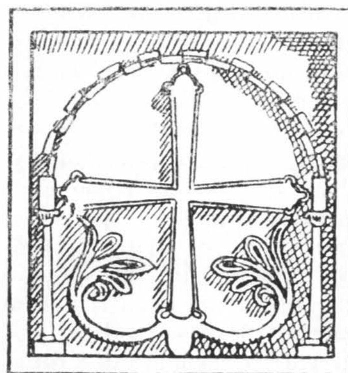


Fig. 33. Cruce de la Lavra (ghizduri de fîntînă).

xat pe ea cîteva cruci de fier forjat a căror bază, în loc de semiluna obişnuită, reprezenta un ornament oarecare ce amintea de crucea înflorată (fig. 35). Semiluna bisericilor româneşti

[1] *Arta în România*, p. 38 şi urm. (P.H.).

https://biblioteca-digitala.ro

nu este, în mod aproape sigur, decît o simplificare a acestor ornamente vegetale.

O evoluţie asemănătoare se poate vedea şi în Rusia, unde atîtea cruci, lucrate cu o artă extraordinară, au un picior care evoluează de

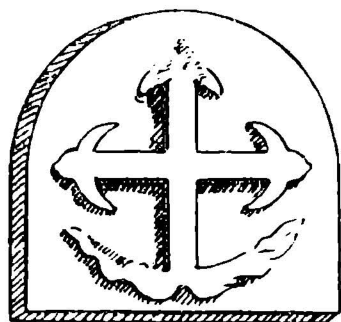


Fig. 34. Cruce de la Iaşi (provenind de la Trei Ierarhi).

la frunza cea mai complicată de acant la simplul corn al lunii.

Poate că, dar nu este absolut necesar să facem apel la această influenţă, apariţia motivului semilunii, simplificare a frunzei de acant bizantine, a fost mai mult sau mai puţin inconştient inspirată de unele cruci din ţările mai

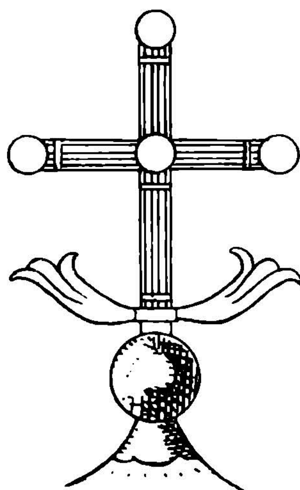


Fig. 35. Cruce de la Putna (modernă).

nordice cu care a fost în relaţii Moldova. Lituania, de pildă, care i-a dat unul sau doi voievozi în epoca începuturilor sale, şi al cărei teritoriu era în nemijlocită vecinătate cu al Moldovei de-a lungul Nistrului, înglobînd Ucraina actuală, în chiar momentul în care începea să se constituie arta moldovenească, oferă pe de o parte călătorului, de-a lungul drumurilor sale, cruci populare de lemn ce amintesc de o manieră insolită unele troiţe din Ţara Românească, iar pe de altă parte, ceea ce ne interesează în mod deo-

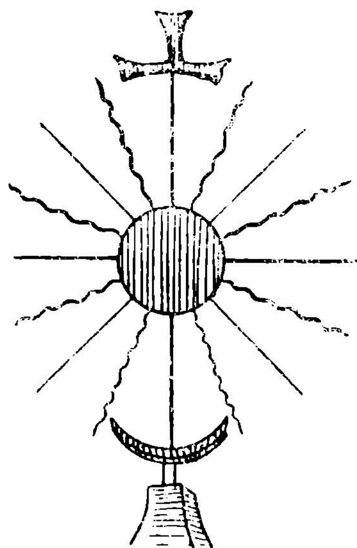


Fig. 36. Cruce lituaniană (după Etchegoyen).

sebit în contextul de faţă, împodobeşte creştetul bisericilor sale cu cruci ce poartă emblema soarelui şi a lunii (fig. 36), cei doi aştri care fac parte din însăşi stema Moldovei. Că în acest caz soarele şi luna constituie o amintire biblică, păstrată în numeroase icoane ortodoxe, semnificînd crucificarea, sau că, aşa cum s-a propus[1], sînt o reminiscenţă păgînă explicabilă prin convertirea tardivă la creştinism a lituanienilor şi menţinerea tradiţiilor vechii lor religii uraniene pînă în secolul al XIV-lea, lucrul acesta n-are nici o importanţă în ceea ce ne priveşte. Interesant este doar faptul că se poate face o apropiere între anumite cruci de lemn româneşti şi lituaniene, atît din punct de vedere stilistic, cît şi datorită prezenţei acestui motiv al semilunii, care ne preocupă. Există astfel în Europa de nord-est o vastă arie geografică, Lituania, Rusia, Ucraina[2], România, unde mo-

---

[1] Commandant d'Etchegoyen, *L'évolution de l'art religieux en Lithuanie*, Revue de l'Art ancien et moderne, t. XXXXII, nr. 240, pp. 289—293. (P.H.).

[2] A se vedea, îndeosebi, o serie întreagă de cruci ornamentate, sprijinindu-se aproape toate pe cornul lunii, descoperite în Ucraina de către Şcerbakivski, *Ukrainskej Mistecwo*, pp. 34—38, şi care au în mod evident aceeaşi sursă de inspiraţie (P.H.).

tivul amintit apare cu oarecare frecvenţă. Evoluţia certă a crucii înflorate bizantine către crucea românească sprijinită pe cornul lunii nu anulează în mod necesar influenţa unei anume tradiţii misterioase şi încă necunoscută, comună Europei baltice şi slave, care a putut accelera această evoluţie.

Dar ceea ce ne va reţine atenţia în mod deosebit va fi decoraţia pereţilor. Adevărul este că aici, în acest domeniu îşi va realiza şcoala moldovenească operele cele mai originale şi mai personale, şi încă de la modesta biserică de la Pătrăuţi trăsăturile generale ale acestei decoraţii încep să prindă contur.

Unul din elementele cele mai vizibile îl constituie firidele înalte şi înguste, separate de acele benzi denumite în mod obişnuit „lombarde" şi care încing cele trei abside ale tuturor bisericilor moldoveneşti[1]. Deasupra acestora se află în general o serie de ocniţe ce alcătuiesc friza părţii superioare a absidelor şi se prelungesc de-a lungul pereţilor bisericii; dispoziţie care, în general, este reprodusă de decoraţia exterioară a tamburului (pl. III, 1, 2 şi 3 etc.) O ritmicitate care nu se va menţine la bisericile ridicate ulterior; dar această combinaţie de arcaturi va sta la baza tuturor sistemelor care vor urma.

De unde vine asemenea procedeu ce apare odată cu primele biserici pe care le cunoaştem? Ne-am putea duce cu gîndul la decoraţia clasică a bisericilor romanice răspîndite în cea mai mare parte a Europei. Dar în cazul nostru nici nu poate fi vorba de o influenţă directă. O distanţă imensă, în spaţiu şi în timp, separă Moldova de ţinuturile romanice, iar cele două ţări occidentale cărora Moldova le este cel mai îndatorată, Polonia şi Ungaria, nu erau nişte intermediare foarte indicate pentru asemenea gen de decoraţie. În Polonia nu există, ca să spunem aşa, monumente de tip romanic, iar în Ungaria, mai ales în apropierea Carpaţilor, sînt în număr prea mic.[2] Arhitecţii care au ridicat bisericile moldoveneşti au cunoscut totuşi arta romanică: am examinat mai înainte bazilica semi-romanică de la Rădăuţi, iar cîteva biserici datînd de la sfîrşitul domniei lui Ştefan cel Mare sînt boltite în leagăn şi au în arhitectura lor unele trăsături occidentale.

Dar mai pot fi invocate şi alte temeiuri de îndoială. Şi, mai cu seamă, acela că decoraţia bisericilor moldoveneşti, deşi aminteşte ornamentaţia romanică, se îndepărtează în mod sensibil de aceasta prin unele caractere esenţiale. Fără îndoială că mai vădita preocupare de a decora lăcaşul de cult este o trăsătură a artei romanice. Fără îndoială, de asemenea, că arcaturile şi benzile au alcătuit baza decoraţiei romanice, atît în Italia şi în Spania, cît şi în Franţa, în Anglia, în ţările scandinave şi în Germania occidentală. Dar, privind totul cu atenţie, se observă că între cele două sisteme decorative nu există decît o vagă analogie şi că sînt foarte diferite unul de altul. Frizele de arcaturi romanice nu sînt, decît într-o epocă foarte îndepărtată, serii de ocniţe săpate în perete, ca în Moldova; ele constituie un fel de placaj comportînd un model complet diferit (fig. 37). Pe scurt, modeleul, în arta romanică, este în general în relief; în arta moldovenească este retras. Ideea este, în mod evident, foarte apropiată de arta pre-romanică; dar o prea lungă perioadă de timp s-a scurs între epoca şcolii artistice respective şi apariţia primelor biserici moldoveneşti pentru a se putea admite chiar

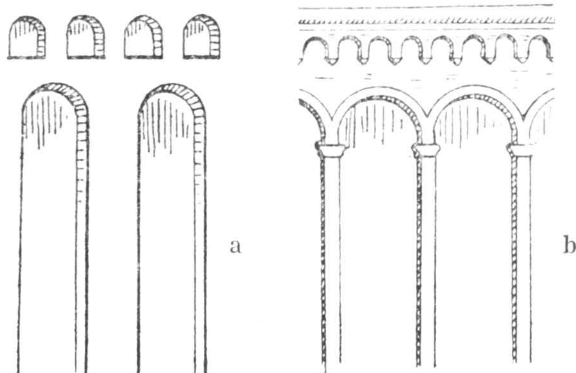


Fig. 37. a) arcaturi moldoveneşti; b) arcaturi romanice.

şi cea mai neînsemnată influenţă. Arta romanică, vorbim de cea contemporană cu bisericile din Moldova, se îndepărtase în mod apreciabil de formulele comune începuturilor sale şi şcolii moldoveneşti[3].

[1] S-a arătat mai sus (p. 82) că termenul de bandă lombardă este impropriu în cazul bisericilor moldoveneşti. Dealtfel acest lucru va fi recunoscut chiar de P. Henry puţin mai departe (V.D.).

[2] Inexact: în Polonia şi în Ungaria există numeroase şi importante monumente romanice, unele de impresionantă frumuseţe (Tum, Opatów, Kruszwica, Czerwinsk etc. respectiv Pannonhalma, Karcsa, Sopronhorpács, Zsámbék etc). Problema raporturilor cu arhitectura romanică este pusă în termeni forţaţi, ceea ce P. Henry este nevoit să recunoască, doar cîteva rînduri mai departe (V.D.).

[3] Nu există o artă romanică în secolul al XV-lea! (V.D.).

Cercetarea monumentelor din țările aflate mai aproape de Moldova va clarifica oare problema? Dacă o vom efectua, vom descoperi, nu fără a rămîne surprinși, că sistemul moldovenesc de decorație este mult mai rar decît am

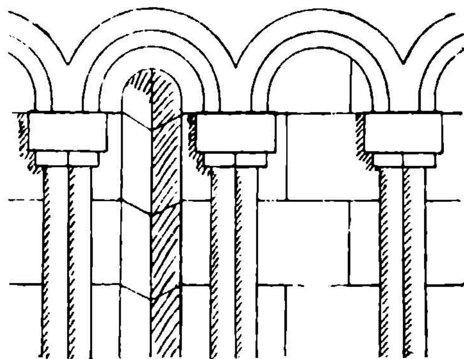


Fig. 38. Arcaturi armenești.

fi crezut. Armenia, țară la care s-ar gîndi oricine, deoarece arcatura este unul din sistemele sale favorite de decorație, nu cunoaște decît formula romanică, pe care poate c-a inspirat-o ea însăși. Întîlnim și aici, bineînțeles, ocnițe; dar cît de diferite! Avînd în general un profil triunghiular, cu traseul subliniat de arcaturi exterioare placate pe zid (fig. 38), nu lasă să se întrezărească nici un punct de legătură între procedeul acesta și procedeul moldovenesc. Serbia nu cunoaște nici ea decît arcatura romanică, pe care a folosit-o cu deosebită eleganță pe întregul ei teritoriu, în Dalmația, pe valea Ibarului, pe cea a Moravei. Mărginindu-ne numai la aceste ultime două școli, singurele care ar fi putut exercita o influență asupra țărilor române, decorația grupului de pe Ibar (Studenica, Gradac, Arilje etc.), ca și cea a cîtorva biserici din grupul de pe Morava (Manasija, Vračevšnica etc.), este alcătuită prin excelență din arcaturile romanice pe care le-am descris mai înainte; cît despre celelalte biserici din grupul de pe valea Moravei, cele care au servit, de pildă, ca model pentru Cozia, decorația lor, deși de un tip întrucîtva diferit, nu se apropie nici ea mai mult de tipul moldovenesc. Aceste arcade mari care ocupă toată înălțimea absidei și unde platbandele sînt înlocuite cu o serie de subțiratice colonete care subliniază colțurile, ca la Ravanica, Ljubostinja, Smederevo sau Kruševac, le regăsim, bineînțeles, și la Cozia, dar ele nu au nici un fel de legătură cu modestele ocnițe ale bisericilor lui Ștefan cel Mare. Aceste din urmă biserici sînt singurele, repetăm, care dau impresia unui modeleu retras.

Pentru a găsi ceva oarecum asemănător trebuie să ne ducem în Macedonia și în Bulgaria. O biserică ridicată în același timp cu cele din grupul de pe Morava, biserica din Lesnovo (1340), ne oferă un exemplu tipic de modeleu retras, foarte diferit, bineînțeles, de modeleul moldovenesc, dar mult mai apropiat, totuși, decît toate monumentele examinate pînă acum. La drept vorbind, biserica din Lesnovo ne prezintă un stadiu intermediar între modeleul în relief și modeleul retras; dacă unele arcade ale absidei sînt aproape identice cu cele pe care le putem vedea, de pildă, la Kruševac, arcadele extreme și cele care decorează pereții simulează deja forma unor nișe[1]. Acest model, ce realizează o unitate mai mare cu ferestrele turlei, pare să fie perfecționarea unuia mai vechi, mai rudimentar, frecvent în ținuturile bulgaro-macedonene.

Absida bisericii Sfîntul Clement din Ohrida, de pildă, ridicată în secolul precedent, prezintă o formă poligonală foarte simplă, cu trei laturi, fiecare dintre acestea fiind decorată cu o nișă mare cu decroșuri și modeleu retras, avînd un desen care reproduce cu exactitate decorația turlei (fig. 39). Modelul se menține, în Macedonia și în Muntenegru, pînă în secolul al XIV-

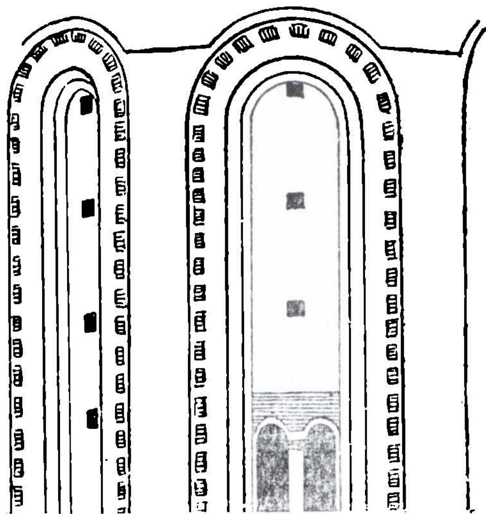


Fig. 39. Ohrida. Biserica Sf. Clement. Arcaturile absidei (detaliu).

lea[2]. Mai către est, formele acestea sînt constante. Bisericile din Mesembria secolului al XIV-lea, în special cele cu hramul Hristos Pan-

[1] Cf. Millet, *L'Art serbe*, fig. 122 (P.H.).

[2] Bisericile Sfîntului Nichita din Čučer, din Ljuboten, din Kučevište, din Štip etc. (P.H.).

tocrator şi Sfîntul Ioan Aliturgitos, au absidele şi chiar şi pereţii laterali acoperiţi de arcaturile care par a constitui o veche tradiţie în Bulgaria, de vreme ce absida bisericii Sfîntul Dumitru din Trnovo (secolul al XII-lea), de pildă, are cinci laturi decorate, fiecare, cu cîte o nişă

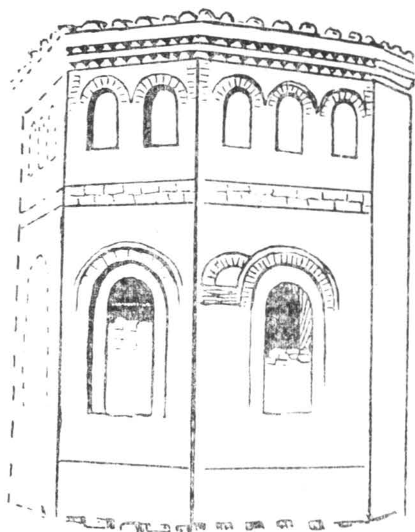


Fig. 40. Ohrida. Biserica Sfînta Sofia. Absida (detaliu).

care nu măsoară, este drept, decît o treime din înălţime şi că găsim o decoraţie asemănătoare la bisericile din secolul al IX-lea, ca la Bačkovo sau la Sfînta Sofia din Ohrida. E drept că nişele inferioare de la această ultimă biserică se confundă cu golurile (fig. 40), dar desenul general n-a fost modificat. Cît priveşte micile şiruri de arcaturi în cornişă, acestea nu se găsesc chiar peste tot: bisericile Sfîntul Dumitru de la Trnovo, Sfîntul Clement din Ohrida, deja menţionate, altele însă şi din diverse epoci nu le cunosc, dar ele există la bisericile Sfîntul Ioan Aliturgitos sau Hristos Pantocrator, unde se vădesc a fi destul de aproape de formula romanică, la Bačkovo şi mai cu seamă la biserica Sfînta Sofia din Ohrida, unde prezintă exact modelul moldovenesc. Modeleul este pretutindeni retras şi evocă modeleul unor biserici din Constantinopol, precum biserica Theotocos (Kilissé-Geami), Sfînta Teodosia (Gul-Geami) sau Fétiyé-Geami, sau din Mistra (Panaghia Brontochion), sau din Salonic (Sfinţii Apostoli) etc. Continuitatea tipului se revelă în însăşi enumerarea de mai sus, deoarece bisericile Kilissé-Geami şi Gul-Geami datează din secolul al IX-lea, Sfînta Sofia din Ohrida din al XI-lea, iar Panaghia, Fétiyé-Geami şi Sfinţii Apostoli din al XIV-lea.

Pare că trebuie să privim mai degrabă spre grupul acesta de biserici, cu alte cuvinte spre ţinuturile din sud, decît spre ţările romanice, dacă dorim să căutăm originea benzilor şi arcaturilor moldoveneşti. Bulgaria se înfăţişa ca un intermediar firesc, şi cîteva biserici din Ţara Românească sînt în măsură să ne dea unele informaţii preţioase cu privire la relaţiile dintre ţinuturile bulgăreşti şi cele româneşti, care explică în suficientă măsură strînsele raporturi dintre Biserica Ţării Româneşti şi cea a Bulgariei în secolele XIII şi XIV[1], ca şi exodul bulgarilor, începînd cu sfîrşitul veacului al XIV-lea, din faţa invaziei turceşti[2]. Aşa se face că ruinele absidei bisericii Sîn-Nicoară, de la Curtea de Argeş, prezintă o serie de arcaturi ce amintesc întru totul pe cele de la Mesembria; şi, ca pentru a confirma ipoteza noastră, dl. O. Tafrali a putut observa identitatea planului bisericii Sîn-Nicoară cu planurile paraclisclor de la Trapeziţa (Trnovo)[3], ca şi unele curioase analogii între biserica domnească de la Curtea de Argeş şi grupul de la Mesembria[4].

Există, fără îndoială, o diferenţă destul de mare între felul în care sînt tratate firidele în Moldova şi felul în care sînt tratate în sudul Dunării. În ţinuturile din sud, ele au, în general, un desen mai complicat, pe care Moldova îl simplifică, liniile devenind mai severe, şi mai fruste; şi devin, tot aici, mai înguste şi mai numeroase, absidele părînd să afecteze o formă mai apropiată de linia curbă, în comparaţie cu absidele vădit poligonale din Macedonia, Bulgaria sau Tracia. Să nu ne lăsăm însă induşi în eroare. Principiul rămîne acelaşi. Modeleul retras este identic şi norma potrivit căreia pe fiecare latură a poligonului trebuie să se afle o firidă este păstrată întocmai. Dacă unele abside moldoveneşti par rotunde, asta se întîmplă datorită faptului că au un număr mai mare de feţe (şapte sau mai multe chiar, uneori

---

[1] Cf. Introducerea (P.H.).

[2] Cf. Filov, (*L'ancien art bulgare*, Alcan, 1922, p. 37 şi urm.[5] (P.H.).

[3] Monuments byzantins de Curtea de Argeş, *Bull. Inst. Archéol. bulgare*, IV (Sofia, 1927), pp. 241–244 (P.H.).

[4] Cf. în mod special: Puig i Cadafalch, *Decorative forms of the first romanesque style*, *Art Studies*, 1926; a se compara comunicările autorului la Congresul Internaţional de Istorie a Artei (Roma, 1912) cu cele de la primele două Congrese de Studii Bizantine (Bucureşti, 1924 şi Belgrad, 1927). (P.H.).

[5] Aparent logică, ipoteza unui exod bulgăresc în ţările române nu a putut fi demonstrată cu documente sau mărturii materiale (V.D.).

unsprezece, ca la Sucevița) decît cele din sudul Dunării, care nu cunosc decît trei sau cinci, și deoarece îmbrăcămintea care le acoperă aproape în întregime a atenuat colțurile. Traseul rămîne de fapt poligonal și fiecare latură este pusă în evidență de cîte o firidă.

Astfel se explică enigmatica înrudire dintre bisericile moldovenești și cele din prima perioadă romanică, din Spania, Franța și Italia, cărora Puig i Cadafalch le-a consacrat, de mai mulți ani, o cercetare sistematică[1]. Nu există nici un fel de influență, ci numai identitate în ceea ce privește tradiția, dezvoltare paralelă a unei formule bizantine, al cărui ultim exemplu ni-l oferă Moldova.

Dar, o dată în plus, Moldova nu și-a copiat în mod integral modelele. Ci și-a constituit un tip propriu, care, cu toate variațiile de detaliu, se va păstra timp îndelungat; acesta constă în decorarea absidelor cu arcaturi înalte și înguste, care, spre deosebire de nenumărate biserici din Serbia sau din Bulgaria, nu trec de pe abside pe pereți, și a le încorona cu o friză, în general dublă, de mici arcaturi, adică de ocnițe, care sînt probabil o amintire a dublului etaj de arcaturi de la bisericile din Constantinopol, dar o amintire inconștientă, căci, pe de-o parte, contrar celor din registrul inferior, ele fac înconjurul complet al edificiului, ajungînd apoi în partea de sus a pereților a căror parte inferioară rămîne nedecorată; iar pe de altă parte, cum se observă dealtfel la majoritatea bisericilor bulgărești, se întîmplă destul de rar ca ele să fie plasate exact deasupra arcadelor inferioare; ele au, de pildă, un decalaj de o jumătate de lățime, iar uneori se întîmplă chiar ca două ocnițe superioare să corespundă unei singure arcade inferioare.[2] Există exemple și dintr-un sistem și din altul: combinația dintre acestea două, și sub forma aceasta specială (absidele decorate, pe toată înălțimea, cu mai multe șiruri de arcaturi, iar pereții de o friză superioară) este, după părerea noastră, specifică Moldovei, care îi va rămîne credincioasă timp de două secole.

Pereții de la Pătrăuți, de la Sfîntul Ilie, de la Voroneț și, în egală măsură, și cei de la Bădăuți[3], sînt acoperiți de o tencuială destul de groasă care maschează cu totul materialele de construcție și care, la Voroneț, sînt decorați cu fresce dintre cele mai rafinate. Dar nu avem de-a face cu tipul primitiv. Toate tencuielile acestea sînt posterioare epocii lui Ștefan cel Mare; cercetările efectuate au fost concludente pentru toate edificiile, demonstrîndu-se că materialul de construcție al bisericilor din veacul al XV-lea era vizibil; și consta dintr-un blocaj destul de grosolan, întrerupt din loc în loc de un dublu sau triplu rînd orizontal de cărămizi, completat în partea de sus a peretelui printr-o decorație tot de cărămizi[4]. Acest gen de decorație, care, într-o formă mai simplă, era ornamentația de bază a bisericilor sîrbești și bulgărești[5], caracterizează epoca lui Ștefan cel Mare, dar formula comporta o mare suplețe și mergea de la simpla decorație prin alternarea pietrei cu cărămida pînă la un sistem decorativ mult mai avansat și de un mare efect artistic, pe care îl vom studia în amănunt atunci cînd va fi cazul. Nu lipsesc de fapt nici bisericile unde decorația bazată pe policromia materialelor ni s-a păstrat în întregime, iar restauratorul bisericii Sfîntul Ilie nu se îndepărta de realitatea arheologică decorînd absidele cu arcaturi din cărămidă aparentă (pl. III, 3); bisericile ale căror fațade s-au deteriorat, ca cea de la Bălinești de pildă (pl. VII, 1-3) sa u

---

[1] Planurile bisericilor mononavate de pe dealul Trapezița (Trnovo) sînt curente în spațiul arhitecturii bizantino-balcanice, fiind practic atipice; asemănările cu ele nu probează decît utilizarea unor modele comune (V.D.).

[2] Neconcordanța semnalată de P. Henry între registrul de ocnițe și cel de arcaturi nu este o dovadă de stîngăcie, ci dimpotrivă, demonstrînd că meșterul constructor a fost preocupat să păstreze bunele proporții ale elementelor compoziționale (V.D.).

[3] Biserica de la Milișăuți (com. Bădăuți) a fost distrusă în timpul primului război mondial; invocarea ei la prezent produce confuzii (V.D.).

[4] Apareiajul materialelor de construcție nu era vizibil; fațadele monumentelor erau acoperite cu un strat subțire de tencuială pe a cărei suprafață era realizat un joc decorativ imitînd un apareiaj regulat. La Neamț și la Bălinești s-au păstrat martori concludenți din acest decor original (V.D.).

[5] Sedus de ideea unor relații directe cu monumente sud-dunărene, P. Henry nu observă că tehnica de construcție a bisericilor din Moldova este esențial diferită. În Moldova, zidurile erau executate în principal din piatră de carieră, muchiile fiind regularizate cu piatră fățuită; legarea pietrelor este făcută cu mortar cu rosturi subțiri, rolul cărămizilor fiind strict decorativ. Dacă se mai ține seama de soclurile profilate, de contraforturile treptate și de ancadramentele de piatră, este evident că meșterii-constructori erau familiarizați cu tehnica de largă răspîndire a stilului gotic. Dimpotrivă, în arhitectura sud-dunăreană, aplicarea tehnicii bizantine este generalizată și se exprimă prin alternarea regulată a registrelor de cărămidă și piatră (deseori în casete de cărămidă), iar mortarul este așezat în rosturi groase, la egalitate cu grosimea cărămizii. Așadar, trimiterea la monumentele sîrbești și bulgărești nu poate fi susținută. Din acest punct de vedere, era bine dacă P. Henry ținea seama de concluziile lui G. Balș care precizează că biserica moldovenească este o sinteză dintre un plan bizantin și o tehnică gotică (G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare,* București, 1926, p. 94). (V.D.).

cele care, ca Sfîntul Ioan din Piatra (pl. V, 1), nu par să fi fost retușate, lasă să se vadă în mod cît se poate de evident că decorația de cărămidă alcătuia baza decorației din secolul al XV-lea și că mania de-a nu lăsa să se vadă deloc materialele de construcție și de-a le acoperi cu o tencuială de un alb strălucitor, chiar dacă era mai apoi agrementată cu pete de culoare, a trecut numai ceva mai tîrziu de la arhitectura civilă la arhitectura religioasă[1]. Ca să fim cinstiți, trebuie să adăugăm că tocmai datorită acestei manii a putut arta bizantină să dea la iveală, cînd se afla în declin, cîteva din frescele sale cele mai pline de prospețime și mai armonios îmbinate cu atmosfera și cu peisajul, așa cum este de pildă cazul frescelor de la Voroneț.

În cele patru biserici de la care pornește studiul nostru, tencuiala cu care au fost acoperite ulterior nu mai lasă la vedere, ca policromie, în afara arcaturilor de la biserica Sfîntul Ilie, de care am pomenit, decît frizele sau brîiele de discuri smălțuite al căror verde strălucitor înviorează fațada bisericii de la Pătrăuți (pl. III, 1)[2]. Aceste discuri merită o atenție specială; le vom studia ceva mai tîrziu, în adevărata lor ambianță, adică în legătură cu fațadele de cărămidă aparentă pe care le vom întîlni, unde își aveau locul lor bine stabilit în cadrul jocului de culori.

Dar o ultimă caracteristică, și dintre cele mai importante chiar, trebuie să ne mai rețină lîngă acest prim grup de biserici pe care l-am studiat: decorația ușilor și a ferestrelor.

Ferestrele comportă, toate, același model, mic, pătrat, cu un ancadrament de baghete cu totul caracteristice (pl. III, 1 și 3; XLI și XLVII, 2). Acest model, pe care l-am mai întîlnit la o fereastră de la Rădăuți, fără a putea hotărî dacă data de pe vremea lui Alexandru cel Bun sau din timpul restaurării efectuată de Alexandru Lăpușneanu, a avut, în Moldova, o soartă neobișnuită. Nu va fi singurul model folosit, dar nu va dispare prea curînd, ci se va îmbina chiar cu alte forme, de unde va rezulta acel tip complex pe care mulți istorici îl semnalează, în mod obișnuit, sub denumirea de „fereastră moldovenească". Un model pe care, dealtfel, îl cunoaștem: aceste ancadramente făcute din baghete ce se întretaie în unghi drept sînt caracteristice goticului tîrziu și epocii de început a Renașterii. Sînt ornamentele clasice de la ferestrele Palatului de Justiție din Rouen sau de la Arhiepiscopia aceluiași oraș, de la Abația de la Cluny (Paris) și de la atîtea alte monumente civile din aceeași epocă. Ele sînt universale; le întîlnim în Alsacia, în Germania, în Europa centrală. Ușile nu sînt mai puțin curioase. La Pătrăuți, la Sfîntul Ilie, la Rădăuți și la Voroneț, ușa exterioară (în această din urmă biserică ușa care duce din pridvor în pronaosul inițial) prezintă aceleași caracteristici ca și ușa de la intrare a bisericii din Rădăuți: aceeași formă în arc frînt, aceeași lărgire către exterior, decorată cu muluri în baghetă ce evocă formele cele mai simple ale stilului gotic. Se observă, de asemenea, generalizarea unui prim tip de ușă, care va deveni specific intrărilor. Să fie o amintire, dar cît de modestă, a portalurilor de la catedralele din Occident? Tot ce se poate; edificiile din țările vecine oferă nenumărate exemple de acest fel. În Transilvania, mai cu seamă, asemenea uși de intrare se întîlnesc destul de des. Dar să ne urmăm investigațiile în interior.

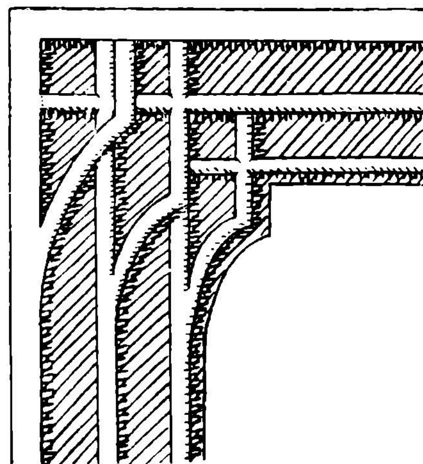


Fig. 41. Pătrăuți. Ancadramentul ușii interioare (detaliu).

La Pătrăuți, ușa care desparte pronaosul de naos este cu totul caracteristică (fig. 41). Dacă ușa corespunzătoare de la biserica Sfîntul Ilie este mult mai simplă și reproduce desenul ușii interioare de la Rădăuți, cea de la Voroneț

---

[1] Inexact. Practica tencuielilor pe fațade era foarte răspîndită, în directă legătură cu obișnuința policromiei. În legătură cu acest subiect s-a adunat o bibliografie abundentă; referitor la monumentele din țara noastră, menționăm următoarele titluri: V. Drăguț, *Picturi murale exterioare in Transilvania medievală*, în SCIA, 1965, nr. 1, pp. 75—101; idem, *Note de drum din Bulgaria*, în BMI, 1972, nr. 1, pp. 77—79; Cristian Moisescu, *Decorația exterioară zugrăvită pe tencuială a monumentelor din Țara Românească (sec. XIV—XVII)*, în MIA, 1974, nr. 1, pp. 54—58; Eugenia Greceanu, *Paramentul medieval*, în MIA, 1975, nr. 1, pp. 25—40 (V.D.).

[2] Inadvertență, la Pătrăuți nu sînt discuri, ci plăci ceramice (V.D.).

prezintă aproape același model ca cea de la Pătrăuţi (pl. IV, 2). Iată așadar apărînd un nou model de ușă, acesta, după cît se pare, devenind specific ușilor interioare. Un tip foarte diferit de primul și care trădează, ca și ferestrele, o cu totul altă sursă de inspirație. În Franța nu este cunoscut decît în arhitectura civilă. Nici simplele baghete dreptunghiulare de la ferestre, nici desenul mai complicat de la ușile interioare și care, mai tîrziu, va fi folosit şi la ferestre, nu se întîlnesc în Franţa, în decoraţia bisericilor. Numai arhitectura civilă (palate de justiție, abaţii, arhiepiscopii etc.) își decorează golurile cu asemenea motive. Pe care le regăsim însă în ţările vecine cu România. În Transilvania, ca şi în Polonia, desenele acestea sînt frecvente. Cracovia ne oferă nenumărate exemple, de la formele deosebit de simple de la ferestrele curţii Bibliotecii Iagello[1] pînă la formele complicate care îmbină baghetele cu acolada, ca la ușa vechii primării care se află la aceeași bibliotecă[2]. Dar aceste uși și ferestre decorate cu baghete se găsesc mai ales în Transilvania unde, lucru interesant, le găsim în mod foarte frecvent nu numai la edificiile civile, ci şi la biserici. Uşile catedralei din Sibiu, ale mănăstirii franciscane de la Cluj etc., etc. prezintă exact acelaşi model ca uşa interioară de la Voroneţ, iar portalul cel mare al Catedralei din Cluj, cu cîteva variante şi multă stîngăcie, vădește același stil. Astfel că folosirea acestor elemente de arhitectură civilă la edificiile religioase nu a fost imaginată în Moldova; în Ardeal devenise o metodă obişnuită. Astfel că problema pusă în legătură cu ţara — Transilvania sau Polonia — din care au pătruns în Moldova asemenea ornamente este deosebit de complicată; dealtfel nu prezintă decît un interes secundar; Moldova a întreţinut, după cum ştim, relaţii statornice cu cele două ţări vecine şi știm din sursă absolut sigură că Ştefan cel Mare a adus în Moldova meșteri sculptori unguri și sași[3]; cunoaștem chiar și numele lui „mistr Jan", probabil un ceh din Transilvania, care se află gravat pe mormîntul pe care Ștefan a pus să i se ridice lui Bogdan I în naosul bisericii din Rădăuți. Sașii erau, în egală măsură, renumiți și ca meșteri turnători de clopote. Și există temeinice supoziții că majoritatea meșteșugarilor străini chemați în țară de către Ștefan erau transilvăneni, și este probabil că și predecesorii săi să se fi adresat Transilvaniei, ca și Poloniei dealtfel, pentru a le procura diferiți meșteri, cu atît mai mult cu cît epoca acestora era departe de-a oferi avîntul artistic ce caracterizează sfîrșitul veacului al XV-lea moldav. O problemă în care sîntem reduşi la ipoteze, lucru regretabil, deoarece biserica de la Pătrăuţi ne prezintă deja un tip gata constituit, care s-a format în mod sigur sub domniile precedente din care nu ne-a rămas nimic. Alunecarea de teren care a distrus, în secolul al XV-lea, mănăstirea ridicată de Alexandru cel Bun la Moldovița, ne-a privat ca să spunem astfel de singurul monument capabil să ne lămurească în legătură cu subiectul acesta. În privinţa bisericii de la Rădăuţi, însă, am văzut că se poate afirma cu toată certitudinea că Transilvania, în egală măsură cu Polonia, a jucat, încă de la întemeierea Principatelor, un rol de seamă în formaţia politică și artistică a ţărilor române.

Din punct de vedere arheologic mai ales, exemplul Munteniei vecine vine în ajutorul acestei ipoteze, căci ne oferă, și ea, exemple incontestabile, mai vechi decît monumentele moldovenești pe care le-am cercetat și deosebit de interesante pentru cine vrea să le studieze. Ruinele unei biserici aproape tot atît de vechi ca și Principatul respectiv, Sîn-Nicoară de la Curtea de Argeș, care mai dăinuiesc și acum, ne prezintă un plan și o amplasare a turlei împrumutate cu toată siguranța din Transilvania și pare aproape sigur că edificiul este opera unor meșteri transilvăneni[4]. Clopotul mănăstirii Cotmeana, turnat în 1413, poartă semnătura unui anume „Maister Haneș", un transilvănean, al cărui nume este probabil săsesc, transcris în forma lui ungurească. De multă vreme, după cum se poate vedea, meșterii din Ardeal luaseră obiceiul să treacă dincoace de Carpați.

După cum nu se poate trece totuși cu vederea aportul transilvănenilor, atunci cînd ne propunem să studiem creația artiștilor lui Ștefan cel Mare. Totuși, Polonia trebuie să-i fi pus la dispoziție un număr apreciabil de teh-

[1] Cf. M.A. de Bovet, *Cracovie* (Villes d'art célèbres), p. 92 (P.H.).

[2] *Ibid.*, p. 9 (P.H.).

[3] P. Henry nu indică, din nefericire, „sursa absolut sigură" din care știe că Ștefan cel Mare a adus în Moldova meșteri unguri și sași. În orice caz, după cum singur remarcă, relațiile cu Transilvania erau foarte strînse, fapt perfect explicabil, mai ales că domnitorul poseda bogatele feude ale Ciceului și Cetății de Baltă. Reamintim și activitatea ctitoricească a lui Ștefan cel Mare care înălța în Transilvania bisericile din Feleac și Vad, de asemenea, potrivit tradiției, pe acelea din Ciceu-Mihăești și Ciceu-Corabia. Toate aceste date conduc spre ipoteza, perfect verosimilă, că Ștefan cel Mare recursese la serviciile unor meșteri pietrari din părțile Dejului și Bistriței (V.D.).

[4] Cf. Iorga, *Istoria Bisericii române*, I, p. 28 (P.H.).

nicieni. A face apel la meşterii din această ţară este un obicei care datează încă de pe vremea lui Alexandru cel Bun; deşi documentele rămase din timpul lui Ştefan cel Mare sînt departe de-a fi complete, este demn de remarcat faptul că niciodată, în numeroasele scrisori adresate de voievod locuitorilor din Braşov sau din Bistriţa, nu le cere să-i trimită vreun meşter, aşa cum fac, în aceeaşi epocă, domnii din Ţara Românească şi aşa cum vor face adesea, în Moldova, Petru Rareş sau Alexandru Lăpuşneanu, în secolul următor. Ştim, dimpotrivă, că a adus pe un oarecare „Johannes Murator" din Lemberg, în 1497, şi am şti fără îndoială mult mai multe lucruri dacă s-ar fi păstrat corespondenţa sa poloneză. Avem, dealtfel, şi unele documente materiale. Datorită lucrărilor de restaurare de la biserica din Popăuţi, s-au putut găsi în porţiunile de inspiraţie gotică mai multe semne lapidare ce indicau cu toată certitudinea că cel puţin în porţiunile acestea au lucrat meşteri polonezi[1]. Iar în ceea ce priveşte faptul că s-a făcut apel relativ rar la artiştii din Transilvania , lucrul acesta pare confirmat într-o oarecare măsură de pasajul ce urmează, dintr-o scrisoare trimisă de Petru Rareş în 1529 locuitorilor din Bistriţa: „Am auzit spunîndu-se de către supuşii noştri că aveţi un mare număr de meşteri zidari"...[2], de unde s-ar putea deduce că, înainte de epoca respectivă, voievodul nu avea nici o idee despre asemenea lucru[3]. Studiul amănunţit al monumentelor ne va permite dealtfel să ne precizăm părerile.

După cum se vede, cercetarea acestui prim grup de biserici, cele mai vechi din timpul domniei lui Ştefan cel Mare, s-a vădit fertilă în informaţii şi sugestii. Am stabilit astfel cîteva din trăsăturile de bază ale artei moldoveneşti şi am putut arunca oarecare lumină, pentru majoritatea acestora, asupra problemei privitoare la originea lor. Desigur, puncte de întrebare mai persistă şi acum, puncte cărora nu ne este cu putinţă să le răspundem în starea actuală a cunoştinţelor noastre arheologice. Dar ne-am dat seama în suficientă măsură că arhitectura nu conţine nimic misterios şi nici fundamental nou, şi că este în mod temeinic legată de mai multe tradiţii bine definite; în special tradiţia sîrbească, pe care s-au grefat unele procedee occidentale şi orientale. Şi din acest amalgam, şi mai cu seamă datorită adaptării lui la condiţiile locale şi la o anumită stare de spirit locală, a luat naştere un stil care nu este doar un stil compozit, ci unul înzestrat cu o originalitate de netăgăduit, care constituie cheia unităţii sale. Am făcut, de asemenea, certe progrese în cercetarea principiilor decoraţiei moldoveneşti: unde am găsit acelaşi amalgam de tradiţii, aceeaşi intervenţie a Occidentului şi aceeaşi originalitate. Ne rămîne acum să studiem evoluţia acestei arhitecturi şi acestei ornamentaţii de-a lungul veacului al XV-lea.

---

[1] Cf. V. Drăghiceanu. *Semne lapidare la biserica din Popăuţi*, *B.C.M.I.*. VIII (1915), p. 93 (P.H.).

[2] „Accepimus a subditis nostris...", Hurmuzaki. XV[1], doc. n. 587, p. 317 (P.H.).

[3] Este greu de crezut că Petru Rareş „nu avea nici o idee" despre existenţa pietrarilor din Bistriţa, mai ales dacă se au în vedere antecedentele (a se vedea p. 107) (V.D.).

CAPITOLUL III

EVOLUŢIA ARHITECTURII MOLDOVENEŞTI ÎN TIMPUL DOMNIEI LUI ŞTEFAN CEL MARE

Prima biserică din nordul Moldovei care, din punct de vedere cronologic, se situează după Voroneţ, este biserica *Sfîntul Nicolae din Dorohoi* (1495). Cu toate că trăsăturile ei caracteristice sînt tot cele pe care le-am definit în capitolul precedent, aspectul general s-a schimbat, în planul şi decoraţia acestui edificiu vădindu-se diferenţe notabile faţă de ale celor ridicate mai înainte. Se simte că, în acest interval, timpul n-a stat pe loc şi că arta moldovenească începe să se afirme cu mai multă cutezanţă. Iar impresia aceasta devine şi mai puternică atunci cînd ne oprim la detalii. Biserica din Dorohoi este un bun exemplu] pentru acel grup de lăcaşuri care a început să se constituie la doi ani după terminarea Voroneţului. Grup care poartă, întocmai ca şi cel dinainte, amprenta inovaţiilor şi a preocupărilor epocii respective.

Cele patru mici biserici pe care le-am studiat în capitolul precedent, atît de bogate prin conţinutul lor artistic, dar de proporţii atît de modeste, au fost ridicate în 1487 şi 1488, ani în care Ştefan cel Mare şovăie între încetarea rezistenţei şi reluarea luptei cu ajutorul unor eventuali aliaţi, şi vădesc cu prisosinţă starea aceasta de nesiguranţă. Ele ridică Celui-de-Sus un imn de slavă, de recunoştinţă şi de speranţă, dar în acelaşi timp proporţiile lor relativ modeste amintesc că prevăzătorul voievod se gîndeşte la starea vistieriei sale şi nu-şi îngăduie încă să zidească lăcaşuri măreţe. Ele par de asemenea, să-şi amintească de multiplele invazii pe care le-a suportat ţara, strîngîndu-se cu teamă în jurul tronului, sub oblăduirea lui nemijlocită. În anul următor situaţia se schimbă. În 1489, Ştefan a plătit tribut turcilor şi, ocrotit de-acum înainte de o pace pe care este hotărît s-o mai menţină cîtva timp, începe să-şi ctitorească bisericile departe de Suceava, pe tot întinsul ţării, la Vaslui (1490), la Iaşi (Sfîntul Nicolae, 1493), la Borzeşti (1494), la Huşi (1494), la Războieni (1496), la Tazlău (1497), imitat de fiul său Alexandru (Bacău, 1491) şi de marele logofăt Tăutu (Adormirea Maicii Domnului la Iaşi, 1493, biserica din Bălineşti, 1494). Moldova de Nord nu este nici ea uitată, şi găsim aici cîteva foarte frumoase biserici, ca cele de la Hîrlău (1492), Dorohoi (1495), de la Popăuţi lîngă Botoşani (1496), Piatra-Neamţ (1497) şi mai cu seamă Mănăstirea Neamţ (1497), cea mai mare dintre toate, mîndria epocii.

În timp ce edificiile religioase se răspîndeau cu mult mai multă îndrăzneală departe de cuibul vulturului, stilul lor evolua cu mai multă dezinvoltură şi măreţie. Bisericile din Dorohoi şi Botoşani, care, deşi nu sînt situate chiar în Bucovina, neînsemnînd prin asta că nu aparţin aceluiaşi grup compact al lăcaşurilor din Moldova de Nord, relevă în mod vădit tot drumul parcurs, în răstimp de şapte ani, de la Voroneţ încoace.

Nu numai că dimensiunile sînt sensibil mai mari; lungimea totală exterioară a edificiului, de 20 de metri la Voroneţ, aici este de 23 de metri; lăţimea interioară a naosului, la

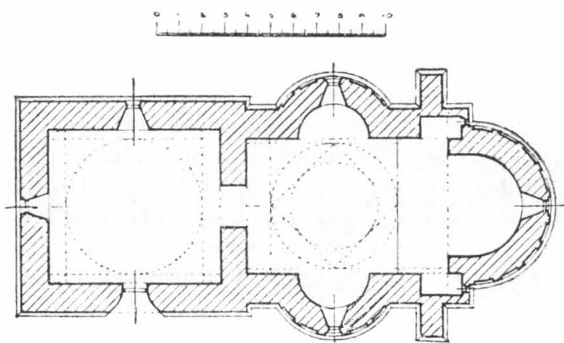


Fig. 42. Biserica Sf. Nicolae din Dorohoi. Planul (după Balş).

Voroneţ în jur de 5,40 metri de la perete la perete şi de 8,50 metri măsurînd şi absidele laterale, aici este, respectiv, în jur de 5,80 metri şi 8,70 metri. Dar planul a evoluat şi el (fig. 42).

Pronaosul şi-a accentuat cu hotărîre tendinţa de-a se extinde, tendinţă pe care o remarcasem deja la bisericile din primul grup. Lungimea lui este de aproape 7,40 metri faţă de cei 6,20 cît avea pronaosul de la Voroneţ, și mai cu seamă, un lucru nou care va antrena de-acum înainte unele modificări în ceea ce priveşte aspectul general al bisericii, lăţimea sa a crescut în mod considerabil (6,50 metri faţă de cei 5,40 metri ai Voroneţului), depășind lăţimea naosului[1]. Decroşarea exterioară care decurge de aici şi care corespunde, în interior, peretelui despărţitor, creează un nou element de stabilitate, datorită căruia contraforţii, pe care celelalte biserici cu pronaosul la fel de lat ca şi naosul îi aveau în dreptul acestui perete, devin inutili. O altă inovaţie constă în faptul că uşa de la intrare, în loc să fie plasată ca de obicei la apus, aici se află la sud. Sistem care nu se va statornici niciodată în mod definitiv; conform tradiţiei, în Orient ca și în Occident, uşa aceasta este aşezată faţă în faţă cu altarul; dar unele influenţe, în special cele datorate climei, par să fi acţionat în mod nemijlocit în Moldova, deoarece numeroase biserici, chiar din grupul pe care îl cercetăm (Popăuţi), prezintă această particularitate și cînd, mai tîrziu, planului obișnuit i se va adăuga un pridvor, acesta va comporta întotdeauna două intrări, una la nord şi una la sud, din raţiuni de simetrie, fără îndoială; adesea însă uşa de la nord va fi nu după mult timp zidită pentru a-i feri pe credincioși de răbufnirile crivăţului. Peretele de la miazănoapte este întotdeauna mai degradat decît cel de la miazăzi și ne amintim că, din pricina unor motive asemănătoare, naosul bisericii din Rădăuţi, care are către miazăzi trei ferestre, către miazănoapte nu are decît una.

Dar mai cu seamă exteriorul (pl. III, 2) este cel care, deşi în mare parte restaurat, se pretează la cele mai interesante observaţii.

Lucrările de restaurare au urmărit, se pare, să redea cît mai fidel cu putinţă aspectul iniţial al bisericii. Dacă faptul este adevărat, ceea ce ne frapează imediat este felul în care au ştiut să folosească arhitecţii lui Ştefan cel Mare arcatura de cărămidă. Această ornamentaţie, pe care o ghicim sub tencuiala ce-o acoperă la Voroneţ şi pe care frumuseţea frescelor cu care este împodobită biserica ne opreşte pentru totdeauna s-o cercetăm, o vedem aici în întreaga ei desfăşurare.

La abside, regăsim cele trei registre de la biserica Sfîntul Ilie, dar combinate cu mai multă măiestrie. Marile arcaturi inferioare au deasupra un al doilea rînd de firide de aceeaşi lăţime, dar decalate cu o jumătate de lăţime; iar totul este încununat cu un al treilea rînd alcătuit dintr-un număr dublu de ocniţe. Este, în mare, sistemul care se vedea încă de la Sfîntul Ilie, aici vădindu-se însă o preocupare marcată în ceea ce priveşte proporţiile, inexistentă încă la acest din urmă lăcaş. Arcadele inferioare se urcă aproape pînă la jumătatea înălţimii totale a absidei; firidele din al doilea rînd au o lăţime egală şi o înălţime redusă cam la a treia parte; iar ocniţele din al treilea comportă, ca înălţime şi lăţime, jumătate din înălţimea şi din lăţimea celor din al doilea. Avem de-a face cu o diminuare voită și calculată cu grijă. În sfîrşit, între cornişă și ocniţe, patru rînduri de discuri smălţuite pun o notă veselă prin culoarea lor scînteietoare. Aceste discuri, ca și cele patru rînduri superioare de arcaturi, încing complet edificiul. Partea inferioară a pereţilor este din piatră brută aparentă, iar colţurile bisericii sînt egalizate şi subliniate cu ajutorul unor pietre de talie (pl. III, 4). Există aici un tip de decoraţie policromă cu totul deosebită, pe două registre, cel inferior alburiu, constituit chiar din apareiaj, cel superior într-o tonalitate roșiatică și constituit din arcaturile de cărămidă. Acest dublu registru, după cum vom vedea, se va bucura, pînă în veacul al XVIII-lea, de un remarcabil succes.

Tamburul turlei reproduce desenul general al decoraţiei. Cele două socluri (cel inferior ne mai fiind pătrat, ci octogonal) sînt împodobite cu ocniţe (trei pe fiecare latură); tamburul cilindric, cu patru ferestre, este decorat cu douăsprezece arcaturi, iar dublul rînd de discuri din partea superioară le reaminteşte pe cele care încununează pereţii şi absidele. Tamburul este, dealtfel, înrudit încă îndeaproape cu cel de la Voroneţ; principiile decorative sînt aceleași și dacă, deși mai amplu, cel de la biserica din Dorohoi pare zvelt, lucrul acesta se datoreşte faptului că, înălţimea lui, între micii pandantivi şi calotă, este aproape dublă faţă de cea a turlei de la Voroneţ.

---

[1] Tipul de plan cu pronaos lărgit (mai larg decît naosul) apăruse prima oară la biserica Sf. Ioan din Vaslui (1490), fiind reluat apoi la majoritatea bisericilor de oraș — Iași, Bacău, Dorohoi, Botoșani. Este vorba despre o invenţie mult mai importantă decît pare să înţeleagă P. Henry care trece cu uşurinţă asupra ei. Trebuie subliniat faptul că nici o altă arhitectură din spaţiul sud-est european nu cunoaşte această soluţie, în care trebuie să se recunoască o preţioasă contribuţie românească adusă la remodelarea formelor de tradiţie bizantină. Originalitatea invenţiei este cu atît mai preţioasă cu cît pronaosul lărgit apare după puţină vreme și în Ţara Românească, fiind, prin urmare, un element arhitectonic tipic românesc (V.D.).

Să nu uităm că roșul și albul nu sînt singurele culori ale zidăriei. Nu știm în ce măsură a respectat restauratorul dispoziția inițială a cărămizilor și nici policromia lor. Menționăm totuși că la Piatra-Neamț, care pare să-și fi păstrat destul de bine înfățișarea din secolul al XV-lea, discurile sînt verzi, galbene și cafenii, în vreme ce cărămizile care încing biserica, în afara rîndului inferior care merge de-a lungul bazei ferestrelor și este de culoare roșie, sînt alternativ albastre și roșii, iar cele care alcătuiesc marile arcaturi ale absidelor sînt albastre, verzi, galbene și roșii. Există deci puternice temeiuri să credem că aspectul actual al bisericii din Dorohoi nu este în mod esențial deosebit de aspectul ei inițial și, odată bine formulate toate rezervele pe care le-am făcut, nu este poate lipsit de interes să reluăm metoda folosită de restaurator. Iat-o, așa cum am consemnat-o chiar la fața locului:

1 — Pe turlă (de sus în jos): optsprezece rînduri de cărămidă roșie, un rînd albastru, nouă roșii cu două rînduri de discuri; apoi, pe un fond roșu, în fiecare din orificiile rotunde care domină arcaturile, cîte un disc galben și, între fiecare din aceste arcaturi, cîte un disc verde; soclul, roșu, este presărat cu discuri albgălbui;

2 — Pe pereți (de sus în jos): treisprezece rînduri de cărămidă roșie; un rînd albastru, unul roșu; un rînd de cărămizi verticale roșii; un rînd roșu; un rînd de cărămizi gălbui, smălțuite; treisprezece rînduri roșii combinate cu trei rînduri de discuri cu motive figurale verzi, galbene, cafenii și alb-gălbui; un rînd albastru; apoi cele două rînduri de arcaturi roșii, avînd, între cele inferioare, discuri verzi; și totul încheiat de un brîu alcătuit dintr-un rînd de cărămidă albastră între două rînduri de cărămidă roșie; apareiajul din piatră brută, tăiat, puțin mai sus de mijloc, de un nou brîu alcătuit dintr-un rînd de cărămidă roșie între două rînduri multicolore (cărămizi smălțuite galbene, verzi, cafenii, albastre); iar jos, un brîu alcătuit dintr-un triplu rînd de cărămidă roșie separă apareiajul peretelui de apareiajul celor două socluri inferioare. Aceeași dispoziție și pe suprafața absidelor care au, în plus, arcaturile inferioare de culoare roșie despărțite prin discuri galbene.

Fără a mai insista asupra acestei lucrări moderne care reprezintă totuși ideea pe care și-au făcut-o restauratorii contemporani despre bisericile lui Ștefan cel Mare și pe care au aplicat-o la mai multe lăcașuri pe care le vom examina în continuare, putem, în orice caz, afirma că planul și sistemul decorativ de la biserica din Dorohoi nu constituie un caz aparte și că le găsim reproduse, în parte sau în totalitatea lor, și la alte edificii. Ar fi interesant să cunoaștem modul în care s-au constituit. Pentru aceasta sîntem obligați să cercetăm cîteva biserici îndeajuns de depărtate de cele pe care le-am studiat pînă acum și care constituie verigile intermediare.

Biserica *Sfîntul Ioan din Vaslui* a fost remaniată în asemenea măsură în 1820 încît, la prima vedere, nu face impresia că ne-ar putea da cine știe ce informații. Totuși, se pare că fundațiile au fost păstrate întocmai, astfel că putem vorbi de planul inițial cu oarecare certitudine.

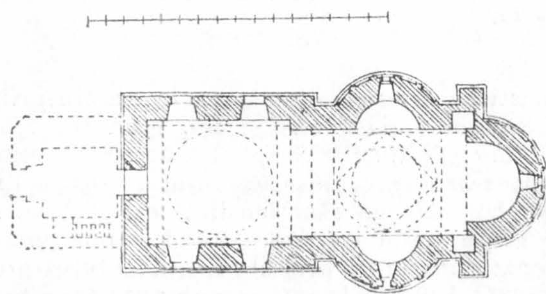


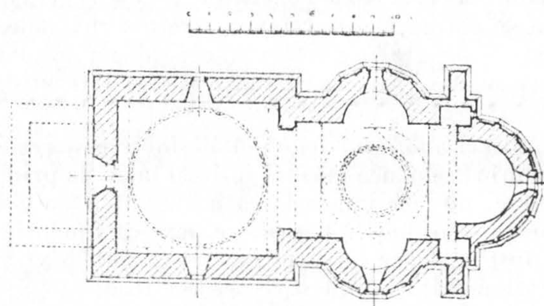
Fig. 43. Biserica Sf. Ioan din Vaslui. Planul (după Balș).

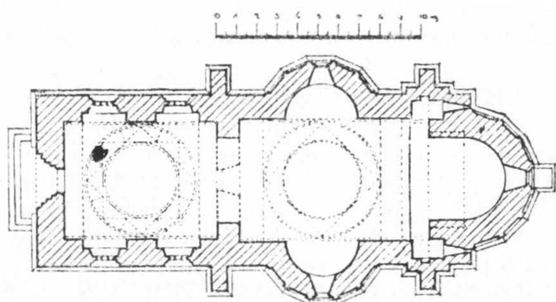
Acest plan (fig. 43) atestă faptul că doi ani după Voroneț fusese deja adoptat pronaosul supralărgit. Pronaosul acesta, care are o lățime de 6,60 metri față de 5,80 metri cît măsoară lățimea naosului, nu este despărțit de acesta din urmă prin nici un perete; este evident însă că peretele a trebuit să fie suprimat, ca în atîtea alte biserici de oraș, pentru comoditatea credincioșilor, dar că mai înainte exista în mod sigur; un arc mare, alipit de cel care susține turla, ține acum locul acestui perete. Pînă în anii din urmă, biserica nu avea dealtfel turlă; dar aceasta din pricină că se ruinase și nu mai fusese reconstruită, căci Paul din Alep, în 1650, vorbește cu admirație de această „elegantă cupolă nemăsurat de înaltă"[1], ceea ce denotă, în treacăt fie spus, că evoluția tamburului spre o mai mare înălțime își urma drumul și pregătea apariția tamburelor de la bisericile din Dorohoi, Popăuți și Sfîntul Gheorghe din Botoșani.

Biserica Precista din Bacău (1491), deși restaurată și ea, a fost mai bine conservată și

[1] Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, p. 64. (P.H.).

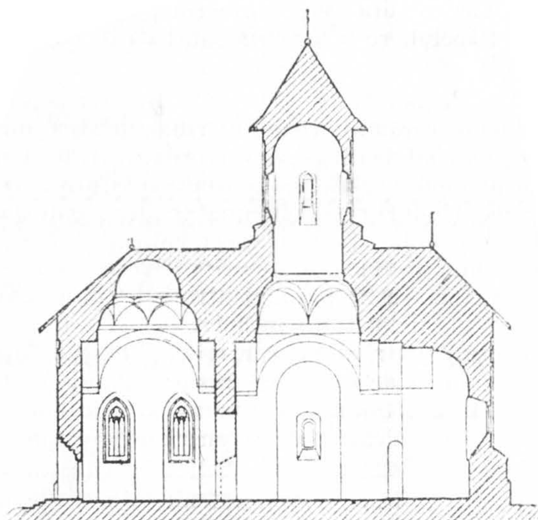
vădeşte, atît prin plan (fig. 44), cît și prin decorația sa exterioară, că aparține școlii pe care am început s-o studiem. Pronaosul supralărgit, cele trei rînduri de arcaturi ce decorează absidele, discurile smălțuite prevestesc toate caracteristicile bisericii din Dorohoi. Am fi ispitiți să spunem același lucru și despre biserica *Sfîntul Gheorghe din Hîrlău* (pl. IV, 1) care, ca exterior, seamănă cu biserica Sfîntul Nicolae din Dorohoi, dar ne dăm imediat seama că sursa de inspirație nu este aceeași. O deosebire fundamentală constă, în primul rînd, în faptul că pronaosul, departe de-a fi supralărgit, are cîțiva centimetri mai puțin decît naosul (fig. 45); și, ca o consecință logică, vedem reapărînd contraforții. Există însă alte trăsături caracteristice care trebuie să ne atragă atenția, trăsături care conferă acestei biserici un loc aparte printre lăcașurile înălțate în aceeași epocă și care anunță unele formule ce vor fi reluate la bisericile construite ceva mai tîrziu sau abia în secolul următor.


Fig. 44. Biserica Precista din Bacău. Planul (după Balș).


Fig. 45. Biserica Sf. Gheorghe din Hîrlău. Planul (după Balș).

Astfel, în interior, pentru prima dată în Moldova, conca altarului este precedată de trei arce late ce urmăresc să-i dea o adîncime mai mare, despărțindu-l de turla centrală, ca o amintire îndepărtată a acelei travei care, la Muntele Athos, ca și la bisericile sîrbești și adesea la cele din Bulgaria[1], este așezată în fața tîmplei.

Tendința către proporții mai vaste (în exterior biserica are o lungime de 27 metri) este vizibilă și la pronaos care, fără a fi mai mare decît la Bacău, aspiră spre grandios. Atragem mai întîi atenția asupra celor patru înalte ferestre gotice cu cîte două ochiuri și timpan trilobat. Este pentru prima oară cînd vedem un pronaos luminat de cîte două ferestre, de fiecare parte, și încă de niște mari ferestre gotice în arc frînt. Formula se va bucura de mult succes, dar nu se va impune decît încetul cu încetul și va fi adoptată abia în timpul domniei lui Petru Rareș. În același timp arhitectul năzuia spre o înălțime mai mare și își realiza planul aplicînd la pronaos procedeul dublei serii de arce a turlei naosului: deși nu era prevăzută cu tambur, calota oarbă a pronaosului era tot atît de supraînălțată (fig. 45 și 46). Este pentru prima dată, după cîte știm, cînd sistemul acesta se aplică, în Moldova, la un pronaos și inovația nu se oprește aici, deoarece arhitectul, inspirîndu-se de la principiul moldovenesc al turlei, nu a copiat totuși a doua serie de pandantivi, ci a înlocuit-o cu o împletire de opt arce mici, de inspirație mult mai aproape de arta musul-


Fig. 46. Biserica Sf. Gheorghe din Hîrlău. Secțiune longitudinală.

[1] Așa cum pare a fi cazul, de pildă, la biserica Sfînta Sofia din Sofia. (P.H.).

mană[1]. Un procedeu care, de asemenea, avea tendinţa să devină clasic[2].

Exteriorul (pl. IV, 1) a fost complet refăcut, lucrările de restaurare sacrificînd tencuiala care-l acoperea şi frescele, dealtfel destul de şterse, care îl decorau, fiind readus pe cît a fost cu putinţă la starea iniţială[3]. Aminteşte îndeajuns de mult de biserica Sfîntul Nicolae din Dorohoi, dar şi în privinţa exteriorului există deosebiri destul de sensibile care separă cele două lăcaşuri. Cea mai izbitoare constă în însăşi concepţia rolului decorativ al arcaturilor. În vreme ce la Dorohoi (ca şi la celelalte construcţii din acelaşi grup) decoraţia realizată din cărămidă ocupă aproape jumătate din înălţimea pereţilor, arhitectul de la Hîrlău pare să fi dorit a rămîne fidel tradiţiei care făcea din aceste arcaturi o simplă friză. Fără îndoială că friza de la Hîrlău este tratată în mod strălucit şi cu o neîndoielnică măiestrie, făcîndu-se apel la toate posibilităţile oferite de arcaturi şi de discuri. Un dublu rînd de firide, dintre care cele superioare au toate dimensiunile reduse la jumătate faţă de cele inferioare, face turul complet al edificiului, peste care se suprapun trei rînduri strălucitoare de discuri smălţuite ce comportă figuri, în vreme ce un disc izolat, de aceeaşi factură, încununează fiecare unghi al arcaturilor inferioare. Dar bogăţia acestei decoraţii este, după părerea noastră, subordonată în primul rînd ideii de unitate. Pentru artist, ansamblul acesta decorativ din cărămidă şi din discuri formează un tot; iar detaliile de execuţie contribuie din plin la realizarea lui, înseşi proporţiile firidelor, mai mici şi mai numeroase decît la alte biserici din acelaşi grup, şi acest rapel al rîndurilor superioare prin seria de discuri în mijlocul arcaturilor, care au rolul să curme în mod fericit monotonia, dar mai cu seamă să sublinieze faptul că toată ornamentaţia policromă ce acoperă partea superioară a pereţilor nu formează decît o friză de mari proporţii. Inspiraţia l-a slujit pe artist de minune, căci această biserică din Hîrlău vădeşte o armonie pe care n-o întîlnim la cele ce fac parte din acelaşi grup şi instinctul arhitectului a mers la sigur în ceea ce priveşte friza, deoarece la sistemul acesta, al firidelor plasate în partea de sus a pereţilor, se va reveni în secolul următor.

Absidele sînt tratate, de asemenea, într-o manieră specială. Ele păstrează aceleaşi proporţii care se remarcă la pereţi, iar benzile inferioare capătă o zvelteţe, un elan pe care nu l-am mai întîlnit de la Voroneţ. Dar, în plus, aici sînt lucrate cu deosebită măiestrie, fiecare din ele terminîndu-se printr-o arcadă îngemănată în arc frînt[4], ce pare a fi continuarea firidei duble care se află cu un rînd mai sus, în vreme ce o firidă rombică, practicată între arcele frînte şi spaţiul ce separă aceste ultime două firide, conferă ansamblului un fals aer gotic.

Tamburul în special vădeşte însă o evoluţie sensibilă. Fără a rupe cu tradiţia, el denotă o preocupare mai marcată în ceea ce priveşte decoraţia, ce pare dealtfel să decurgă din dorinţa de a menţine unitatea de stil între edificiu şi turlă. După cum se pare, cu cît evoluţia acestui element, pe care am semnalat-o, accentua deosebirea între proporţiile tamburului şi cele ale corpului propriu-zis al bisericii, cu atît arhitectul, care-şi dădea poate seama de lucrul acesta în mod inconştient, încerca să obţină de la decoraţie menţinerea unităţii artistice a ansamblului. Cele două socluri stelate de la Hîrlău n-au poate altă menire decît aceea de-a conferi turlei un avînt mai mare, dar inovaţiile aduse acesteia, arcadele gemene, mari şi înalte, muchiile ferme ale tamburului octogonal şi cei patru contraforţi, întru totul inutili, care alternează cu ferestrele pe laturile octogonului, par că vor să împingă pînă la limita posibilului reluarea motivelor care împodobesc partea inferioară a bisericii şi, în mod deosebit, absidele. În pofida originii compozite a detaliilor, se simte că o unică idee a prezidat la execuţia întregului edificiu căruia abundenţa liniilor

[1] A se vedea îndeosebi biserica Sfîntul Iacob de la Ierusalim, care prezintă un exemplu în ceea ce priveşte adaptarea unui asemenea partiu la o biserică creştină (P.H.).

[2] Steaua cu opt colţuri care decorează intradosul bolţii pronaosului la biserica Sf. Gheorghe din Hîrlău, stea care — de o manieră mai puţin evidentă — se implică şi în sistemul arcelor piezişe etajate, pare să corespundă unui simbolism, tipic medieval, privind lumina eternă, după cum sugerează C. Marinescu (*The byzantine concept of Divine Light as reflected in rumanian postbyzantine Art and Architecture*, comunicare la cel de al XVI-lea congres de studii bizantine, Viena, 1981) (V.D.).

[3] Este inexact că frescele exterioare ale bisericii Sf. Gheorghe din Hîrlău erau atît de şterse încît să se justifice suprimarea lor. În realitate ele constituiau cel mai vechi ansamblu mural pe faţadele unei biserici din Moldova, primul din epoca lui Petru Rareş (Sorin Ulea, *Originea şi semnificaţia ideologică a picturii exterioare moldoveneşti*, I, în SCIA, 1963, nr. 1, p. 57—93). Mai trebuie precizat că falsul restaurator nu s-a mulţumit să îndepărteze aceste picturi, dar el a mers mai departe falsificînd paramentul edificiului, prin înlocuirea pietrei de carieră cu piatră făţuită, de asemenea a inventat o formă de acoperiş străină de tradiţiile autohtone (V.D.).

[4] De remarcat paralelismul acestei evoluţii a părţii superioare a arcadelor cu cel al arcadelor în arta romanică primitivă (P.H.).

ascendente și iscusita etajare a elementelor turlei îi imprimă un caracter cu totul special de zveltețe și de avînt.

Așadar avem de-a face cu o etapă foarte importantă pentru istoria artei moldovenești, etapă ce-o constituie biserica Sfîntul Gheorghe din Hîrlău, deoarece întîlnim aici pentru prima dată cîteva trăsături caracteristice ce vor dăinui în această artă. Dar, așa cum se întîmplă cu orice capodoperă, inovațiile de la Hîrlău nu s-au impus de îndată artiștilor și n-au intrat în patrimoniul comun decît încetul cu încetul. Biserica *Sfîntul Nicolae de la Iași*, ridicată cu un an mai tîrziu, este mult mai aproape de Biserica Precista din Bacău sau de cea din Dorohoi decît de cea de la Hîrlău. Barbara „restaurare“ efectuată de Leconte de Noüy n-a mai lăsat nimic din vechea biserică, refăcînd-o după un model foarte arbitrar. Tradiția și desenele acestui arhitect ne îngăduie totuși să afirmăm că a respectat oarecum sistemul de benzi și de arcaturi care decorau pereții: cărămida, ca și la Dorohoi, ocupă aproape o jumătate din înălțimea edificiului. Planul (fig. 47) aparține grupului de biserici pe care le studiem, cu condiția de-a corecta unele greșeli grosolane comise de restaurator, cum ar fi suprimarea contraforților de la estul celor două abside laterale și de sub fereastra altarului, ca și înlocuirea peretelui despărțitor din lăuntrul bisericii prin doi stîlpi pe care se sprijină trei arce, procedeu necunoscut în veacul al XV-lea, sau a soclului stelat printr-un octogon lipsit de caracter.

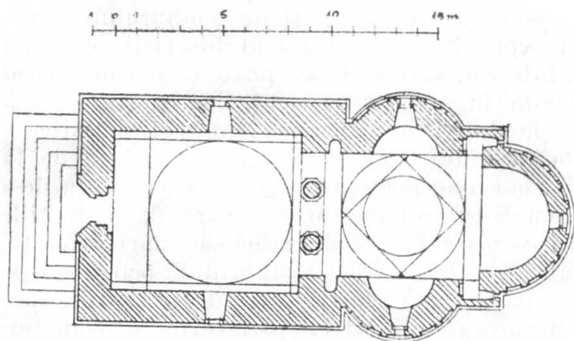


Fig. 47. Biserica Sf. Nicolae din Iași. Planul (după Balș).

Problemele pe care ni le-a pus biserica Sfîntul Nicolae din Dorohoi își capătă rezolvarea datorită trecerii în revistă a lăcașurilor ridicate mai înainte. Avem impresia că biserica aceasta a suferit o dublă influență: planul aparține grupului al cărui prim exemplu îl constituie biserica Sfîntul Ioan din Vaslui și care comportă dezvoltarea și supralărgirea pronaosului; pe de altă parte, decorația, care aparține întregului grup, pare să fi avut ca punct de plecare biserica Sfîntul Gheorghe din Hîrlău. Bineînțeles, am subliniat cu toată tăria deosebirea dintre cele două concepții: dar opoziția nu exclude în nici un caz derivația. Arhitecții din Iași sau din Dorohoi par să fi fost seduși de efectul pe care cei din Hîrlău au știut să-l scoată din decorația policromă de cărămidă și discuri; și uitînd de faptul că aceștia din urmă au menținut în mod riguros caracterul de friză al acestei decorații, ei au încercat să dea amploare procedeului, să-l sublinieze, dar n-au reușit decît să-l exagereze, și nu fără stîngăcie; căci, dacă au păstrat unitatea în decorația părții superioare a edificiului, prin uniformitatea sistemului de arcaturi și menținerea, în rîndul inferior al firidelor, a unor discuri ce aminteau decorația din părțile de sus ca la Hîrlău, au anulat fără voia lor, mai cu seamă la abside, impresia de avînt ce caracteriza în mod atît de fericit biserica din Hîrlău; ceea ce explică, fără îndoială, faptul că încercarea nu a fost urmată.

Ipoteza unei influențe a bisericii din Hîrlău asupra lăcașurilor ulterioare este cît se poate de firească. Faima și frumusețea unei biserici au dat întotdeauna naștere la replici și, fără a părăsi România, amintim că biserica episcopală de la Curtea de Argeș a servit, timp de trei secole, drept exemplu artiștilor din Muntenia. În ceea ce privește biserica de la Hîrlău, putem certifica faptul că, începînd din 1496 (un an după înălțarea bisericii din Dorohoi), a exercitat o influență vădită asupra mai multor lăcașuri; astfel: biserica *Sfîntul Nicolae din Popăuți* de lîngă Botoșani[1] (pl. IV, 3), al cărui plan (fig. 48) și decorație sînt foarte apropiate

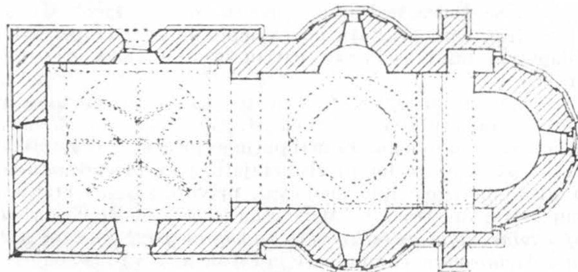


Fig. 48. Biserica Sf. Nicolae din Popăuți. Planul (după Balș).

[1] Biserica Sf. Nicolae nu este lîngă Botoșani, ci chiar în Botoșani, Popăuți fiind un cartier al acestui oraș (V.D.).

de cele ale bisericii din Dorohoi, reia totuşi cîteva detalii caracteristice de la biserica din Hîrlău, înaltele arcaturi gemene ale absidelor, dublul soclu stelat, contraforţii, silueta, pe scurt toată soluţia tamburului. Să notăm dealtfel că, spre cinstea arhitectului, imitaţia nu e cîtuşi de puţin servilă, vădindu-se a fi mai mult o adaptare inteligentă: am putea spune că, pe schema fundamentală a bisericii din Dorohoi au fost grefate inspiratele inovaţii de la Hîrlău. Astfel, arcaturile pereţilor reproduc aproape întocmai partiul de la Dorohoi, dar cele ale absidelor au un profil mai avîntat, deoarece numai rîndul superior de ocniţe încinge şi absidele, pe cînd al doilea rînd se confundă cu benzile arcaturilor gemene, al căror model a fost oferit de biserica din Hîrlău. La fel tamburul prezintă marile arcaturi de la Dorohoi, dar deasupra lor se văd ocniţe flancate de contraforţi şi sprijinite pe dublul soclu stelat de la Hîrlău. Acest monument onorează spiritul inventiv şi simţul artistic al celor care l-au imaginat; ca efect este superior celui de la Dorohoi, dar unitatea a avut oarecum de suferit şi rezultatul se vădeşte a fi, totuşi, inferior Hîrlăului. Semnalăm, în sfîrşit, în pronaos, încercarea de-a se construi o boltă deosebit de interesantă datorită facturii sale gotice, dar care nu generează decît o simplă calotă sferică, fără relieful de la Hîrlău[1].

Astfel că arhitecţilor lui Ştefan cel Mare le-au fost suficienţi opt ani (1488—1496) pentru a elabora (cu preţul unor tatonări, bisericile inspirîndu-se unele de la altele, silindu-se, fiecare, să amelioreze formula) un tip pe deplin constituit de monument ale cărui proporţii vor fi, un an mai tîrziu, consacrate de biserica mănăstirii Neamţ, care, după cum vom vedea, sintetizează toate căutările celor ridicate înaintea ei. Dar una din particularităţile remarcabile ale acestui ultim edificiu, frumosul şi vastul pronaos cu dublă calotă, nu-şi are originea în monumentele pe care le-am studiat pînă acum; ci se inspiră dintr-un alt grup de biserici, dintre care una, în acelaşi an ca şi mănăstirea Neamţ, 1497, avea să fie înălţată în apropiere, la Piatra-Neamţ. Datorită proporţiilor sale, cît şi planului, merită să ne oprim puţin şi asupra ei.

Biserica *Sfîntul Ioan Botezătorul de la Piatra-Neamţ* (pl. V, 1) constituie un frumos ansamblu arhitectural cu atît mai preţios cu cît nu pare, cel puţin în exterior, să fi fost restaurat. Paramentul, întocmai ca la Hîrlău, Dorohoi şi Popăuţi, este alcătuit dintr-un zid de piatră, străbătut de două brîie de cărămidă şi încununat cu o serie dublă de arcaturi şi cu trei rînduri de discuri ce reproduc întocmai dispoziţia paramentului acestor trei biserici, cu o singură excepţie, şi anume că aici discurile sînt netede, neîmpodobite cu figuri ca în grupul Dorohoi. Acest ansamblu decorativ se apropie cel mai mult de Popăuţi: dispoziţia ocniţelor şi a discurilor este aceeaşi, iar partea superioară a arcaturilor absidei se află, ca şi la Popăuţi, la nivelul inferior al firidelor pereţilor, particularitate care se poate vedea şi la biserica Naşterea Maicii Domnului de la Tazlău, ridicată în acelaşi interval de timp, 1496—1497. Dar arcaturile de la Piatra, ca şi cele de la Tazlău, sînt simple, nu gemene ca la Popăuţi sau la Hîrlău. Friza superioară însă nu măsoară decît a treia parte din înălţime, ceea ce îndepărtează Piatra de Dorohoi (aproape jumătate) şi Popăuţi (2/5), pentru a o apropia de Hîrlău (2/7) şi de vechea tradiţie. De fapt, însă, nu pare că biserica aceasta ar fi îndatorată, în ceea ce priveşte elementele ei principale, grupului Dorohoi, unele divergenţe adînci permit, dimpotrivă, să afirmăm că avem de-a face cu o altă sursă de inspiraţie.

În exterior chiar, o deosebire fundamentală constă în absenţa tamburului, ceea ce antrenează dispariţia absidelor laterale. Arhitectul le-a menţinut totuşi în grosimea peretelui (fig. 49) şi pentru a sublinia, poate, în exterior, prezenţa acestora, a păstrat contraforţii, deveniţi inutili: un procedeu asemănător va fi folosit mai tîrziu la Solca (fig. 77) sau la Slatina (fig. 75). Dar nu prin exterior se îndepărtează cel mai mult biserica din Piatra de cele ridicate înaintea ei. Absenţa „turlei“ nu constituie o raritate în arta moldovenească; bisericile din Borzeşti (1494) şi Războieni (1496) înainte, iar mai tîrziu cele din Bălineşti (1499), Volovăţ (1502), Arbore (1502), Reuseni (1504), Dobrovăţ (1504), Părhăuţi (1522), Humor (1530) etc. prezintă această particularitate, singura, uneori, care va diferenţia edificiul de tipul curent. Humorul, în special, cu toate că nu are turlă cu tambur, nu va fi lipsit de obişnuitele abside dinspre nord şi sud, foarte marcate (pl. XXXVIII, 2). Căci planul singur demonstrează că biserica din Piatra-Neamţ

[1] P. Henry nu semnalează mai multe lucrări care au afectat înfăţişarea originală a bisericii din Botoşani: suprimarea zidului dintre pronaos şi naos, deschiderea unei intrări cu portal pe latura sudică a pronaosului, modificarea nefastă a acoperişului şi înlocuirea paramentului original cu altul de piatră făţuită (ca la Hîrlău) (V.D.).

aparţine unei alte şcoli (fig. 49). Fără a ne opri la faptul că peretele despărţitor dintre naos şi pronaos lipseşte, şi aceasta datorită unei demolări ulterioare, există unele trăsături caracteristice care trebuie să ne reţină atenţia.

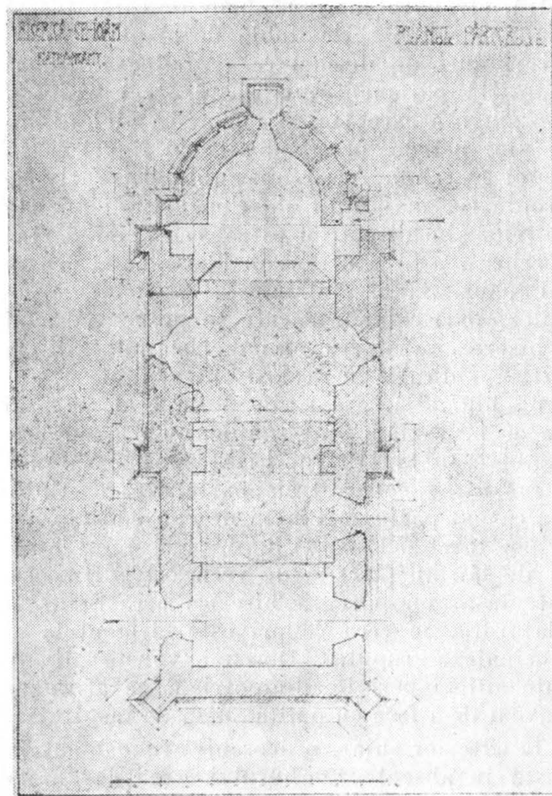


Fig. 49. Biserica Sf. Ioan Botezătorul de la Piatra-Neamţ. Plan executat de Şcoala Superioară de Arhitectură.

În primul rînd, naosul este mai lung decît la bisericile pe care le-am cercetat pînă acum. Cele patru arce mari, în loc să se rezeme, spre est, pe pereţii altarului, iar la vest pe peretele despărţitor, se reazămă pe un fel de nervură, de pilastru angajat pe pereţii de la nord şi sud, ceea ce permite ca, la est şi la vest, să se intercaleze un arc, un leagăn dacă preferaţi, între cupolă şi altar pe de o parte, între cupolă şi pronaos pe de alta. Procedeu care nu ne este necunoscut, fiind acela pe care l-am semnalat ca fiind caracteristic bisericilor sîrbeşti fără stîlpi[1] şi pe care arhitecţii români, în pofida exemplului dat de Cozia, l-au părăsit foarte repede. Asemănarea este cu atît mai surprinzătoare cu cît leagănul de la vest este flancat, la nord şi la sud, de un mic leagăn longitudinal ce formează o nişă[2]. Se vede, aici, o reminiscenţă a vechiului plan sîrbesc; dar arhitectul îşi aduce aminte că este moldovean şi, cu toate că acoperă naosul cu o calotă oarbă lipsită de tambur, asta nu înseamnă că n-o supraînalţă cu ajutorul acelei duble serii naţionale de pandantivi.

În al doilea rînd, însuşi pronaosul este tratat într-un mod special. Dimensiunile sale impunătoare, cele două ferestre în arc frînt ce străpung peretele de la miazăzi amintesc pronaosul de la Hîrlău, dar bolta este complet diferită. Conform evoluţiei care impulsiona arta moldovenească să atribuie pronaosului dimensiuni tot mai mari, artistul l-a acoperit, de data aceasta, cu două calote despărţite printr-o nervură mediană ce reliefează şi sprijină pandantivii, proptiţi de pereţi din trei părţi şi rezemîndu-se unul de altul la mijloc. În plus, problema împingerilor este tratată într-o manieră originală. Calotele se sprijină în mod nemijlocit, la est şi la vest, pe pereţi, obişnuitul arc lat dispărînd cu totul; şi, dimpotrivă, la nord şi la sud, minusculul arc din bisericile anterioare este înlocuit prin două arce alipite şi etajate (fig. 49 şi pl. V, 2), iar consola savantă, transmiţînd zidului împingerile şi evitînd orice contrafort interior sau exterior, este o soluţie plină de originalitate care merită semnalată. Înţelegem destul de uşor că artistul, neîndrăznind să dea calotelor sale amploarea calotei ce acoperă naosul, ceea ce ar fi complicat pe de o parte problema echilibrului şi pe de alta ar fi antrenat o mărire exagerată a pronaosului, a inversat raportul dintre arcuri, altfel spus le-a suprimat aproape pe cele transversale şi a dat, în vederea acoperirii spaţiilor, o mare extindere celor longitudinale. Asemenea diminuare a suprafeţelor ce urmau să fie acoperite cu ajutorul arcelor în consolă nu prezintă nici un fel de noutate; este procedeul favorit al artiştilor din Ţara Românească, iar Moldova îl foloseşte adesea şi ea. Dar explicaţia aceasta foarte simplă a sistemului adoptat la Piatra nu ne împiedică să ne

---

[1] Cf. fig. 15, 16, 17 şi 19 (P.H.).

[2] Descrierea naosului de la biserica Sf. Ioan din Piatra-Neamţ nu face nici o referire la existenţa unor abside laterale scobite în grosimea zidurilor şi marcate la exterior prin rezalituri. Este vorba aici despre o altă invenţie a arhitecturii moldoveneşti, aşa-numitul plan mixt (dreptunghiular la exterior, triconc la interior), plan reluat, cu fireşti interpretări, la Arbore, Reuseni, Dobrovăţ, Slatina. O pertinentă analiză a acestui tip de plan la Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, Bucureşti, 1963, I, pp. 242—250 (V.D.).

arătăm preţuirea atît faţă de originalitatea soluţiei adusă problemei împingerilor, cît şi faţă de simţul artistic care a imaginat linia deosebit de graţioasă şi de reuşită a acestor curbe.

Biserica din Piatra-Neamţ, prima de tipul acesta pe care o întîlnim în Moldova, nu este

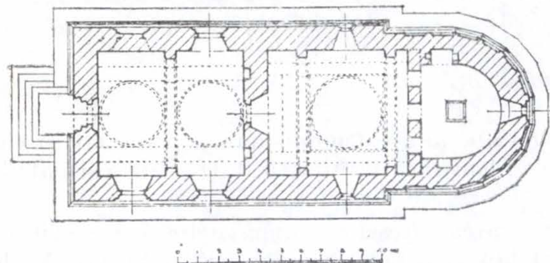


Fig. 50. Biserica din Borzeşti. Planul (după Balş):

unică şi nici nu aduce vreun principiu constructiv nou. Este a treia, în ordine cronologică, dintr-o serie care prezintă exact aceleaşi note caracteristice, primele două fiind cele din *Borzeşti* (1494) şi din *Războieni* (1496). Toate trei au un naos la care se observă particularităţile pe care le-am semnalat, toate trei au un pronaos mare cu două calote, ce se proptesc reciproc (două arce la Borzeşti şi trei la Războieni). Singurele deosebiri constau în faptul că la Borzeşti (fig. 50) pronaosul era luminat prin patru ferestre mari, dintre care una, la nord, a fost astupată, şi că intrarea este amplasată la vest şi nu lateral ca la Războieni şi la Piatra; că la Războieni există o fereastră la vest, la sud uşa şi o fereastră, şi că unica fereastră de la nord a fost zidită; că la Borzeşti naosul este boltit printr-o simplă calotă susţinută de pandantivi, în timp ce la Războieni, ca şi la Piatra, aceasta se sprijină pe dubla serie moldavă de pandantivi; şi decoraţia exterioară este aceeaşi la toate trei bisericile (cea de la Războieni este mascată în momentul de faţă de un strat de var, care nu lasă să se vadă decît forma firidelor). Biserica din Piatra-Neamţ a reprodus, aşadar, în ansamblu, un tip al cărui prim exemplu pare să fie cea de la Borzeşti. Ea vădeşte totuşi un progres de netăgăduit prin dimensiunile sale mai mari (24 de metri lungime în loc de 22) şi mai cu seamă prin reapariţia absidelor laterale, invizibile bineînţeles din afară, dar care dau interiorului aspectul marilor biserici cu care ne-am obişnuit[1]. Ca şi bisericile acestea, ea comportă, spre deosebire de bisericile din Borzeşti şi din Războieni, contraforţi şi nu numai de-o parte şi de-alta a absidelor, dar şi la colţurile pronaosului, amplasaţi la 45 de grade în raport cu acestea, particularitate pe care n-am întîlnit-o pînă acum decît o singură dată, la Bădăuţi (fig. 12), dar care va deveni din ce în ce mai uzitată în arta moldovenească.

S-ar părea că arhitecţii lui Ştefan cel Mare n-au aşteptat decît rezultatul experienţelor pe care le-au efectuat în toată seria de edificii studiate de noi pînă acum, pentru a îmbina toate elementele pe care le puseseră între timp la punct, într-un ansamblu armonios care a fost un fel de sinteză a gîndirii lor şi, am putea spune, testamentul lor artistic. Ansamblu care era biserica mănăstirii Neamţ.

---

[1] Vagă şi neconcludentă semnalare a absidelor laterale (V.D.).

CAPITOLUL IV

BISERICA MĂNĂSTIRII NEAMŢ

Acest splendid edificiu (pl. VI, 3), întru totul demn de voievodul care, chiar în anul terminării lăcaşului, îi administrase puternicului rege al Poloniei o lecţie atît de severă, nu se prezintă în forma lui originară: a avut de suferit de pe urma cîtorva incendii (1574, 1671, 1696, 1832) şi a mai multor restaurări (mai ales de pe urma celor din 1709, 1765, 1827 şi 1873), modificările cele mai importante fiind, dacă nu adăugarea unui pridvor, cel puţin acoperirea pereţilor cu o tencuială albă care nu lasă să se ghicească din parament decît forma arcaturilor. În ceea ce priveşte acoperişul, acesta a fost bineînţeles refăcut; frontonul triunghiular situat deasupra părţii apusene este o fantezie a secolului al XIX-lea, iar o mică frescă aflată sub bolta de la intrarea în mănăstire ne informează, în locul tabloului votiv care lipseşte, că acoperişul prezenta înaintea celei sau celor două ultime restaurări forma articulată ce caracterizează bisericile moldoveneşti. Bulbul turlei este, de asemenea, o invenţie modernă, înrudit fără îndoială cu straniul baptisteriu care se înalţă, din secolul al XIX-lea, la intrarea mănăstirii. În sfîrşit, pe latura sudică a absidei principale se află o sacristie dreptunghiulară care formează o excrescenţă supărătoare, suprimînd contrafortul lateral şi rupînd armonia liniilor exterioare ale planului[1].

Aici se opresc, din fericire, modificările prea vădite pe care le-a suferit biserica, planul şi partiul rămînînd, cu aproximaţie, cele din timpul lui Ştefan cel Mare. Aşadar, în ansamblu, în acest monument ne este dat să contemplăm rezultatul activităţii şi investigaţiilor artistice ale domniei acestuia.

Părea firesc ca, după atîtea alte ctitorii, Ştefan să fi făcut ceva şi pentru Neamţ. Vechimea mănăstirii, faima, sprijinul pe care i-l acorda stăpînirea încă de pe vremea lui Alexandru cel Bun, continuitatea activităţii sale culturale, care, de-a lungul secolelor, va rivaliza cu cea de la Putna, în sfîrşit şi mai ales distrugerea bisericii din veacul al XIV-lea restaurată de Alexandru cel Bun şi năruită în 1472 în urma unui cutremur de pămînt, faptul că în imediata apropiere se afla una din cele mai puternice şi mai dîrze cetăţui ale ţării, totul trebuia să-l îndemne pe voievod să-şi lege, la rîndu-i, numele de această veche mănăstire, căreia chiar şi amplasamentul părea că voieşte a-i sublinia importanţa şi strălucirea. Biserica năruită, Sfîntul Gheorghe, era în asemenea stare de plîns, încît Ştefan preferă să ridice una nouă, ale cărei dimensiuni s-o eclipseze cu totul pe cea veche. Şi de fapt, lăcaşul pe care l-a înălţat aici este unul dintre cele mai mari pe care le-a cunoscut, nu numai veacul, ci întreaga artă moldovenească. Biserica Sfîntul Gheorghe din Suceava (1522), care o reproduce aproape integral pe cea de la Neamţ, este singura care prezintă dimensiuni mai mari (43 de metri lungime faţă de cei 40 cît are ctitoria de la Neamţ)[2].

Planul (fig. 52) comportă toate elementele a căror geneză am urmărit-o în capitolul precedent. Naosul şi altarul alcătuiesc un ansamblu alungit ca în grupul de tip Dorohoi, cu marile arce în leagăn precedînd altarul, aşa cum au fost semnalate la Hîrlău, şi cu absidele complet semicirculare ce caracterizează grupul.

---

[1] Biserica Înălţării, împreună cu întregul ansamblu de clădiri ale mănăstirii Neamţ, a fost supusă unor complexe lucrări de restaurare în anii 1953—1961. Acoperişul a fost readus la forma originală, tipic moldovenească, iar tencuielile tîrzii au fost îndepărtate (Şt. Balş, C. Nicolescu, *Mănăstirea Neamţ*, Bucureşti, 1958; C. Prisnea, *Mănăstirea Neamţ*, Bucureşti, 1961). Cu ocazia lucrărilor de restaurare s-a putut verifica, fără putinţă de tăgadă, că pridvorul a fost construit odată cu biserica; deci nu este un adaos ulterior cum s-a crezut şi cum rezultă şi din textul lui P. Henry (V.D.).

[2] Reamintim că biserica lui Alexandru cel Bun de la mănăstirea Bistriţa şi biserica lui Ştefan cel Mare de la Putna au avut un plan complex, cu gropniţă şi pridvor, şi aveau dimensiuni mari. Deci biserica Înălţării de la Neamţ nu mai apare ca o excepţie (V.D.).

Pronaosul, vast, primește lumina prin înaltele ferestre gotice pe care le-am întîlnit la Hîrlău; pe cînd bolta în două calote despărțite printr-o nervură este luată de la grupul Borzești-Piatra; dar calotele acestea sînt, ca cea a pronaosului din Hîrlău, supraînălțate cu ajutorul unei serii de arce (fig. 51)

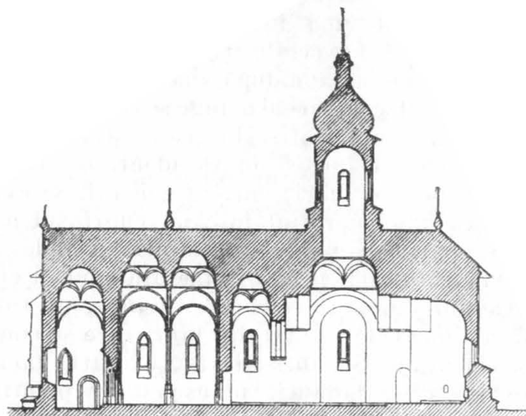


Fig. 51. Mănăstirea Neamț. Biserica Înălțării. Secțiune longitudinală (după Romstorfer).

Dar în afară de acestea, există cîteva inovații ce continuă evoluția trasată de cele două grupe precedente de biserici. Astfel, calotele pronaosului, mai mari decît la Borzești-Piatra, nu mai sînt proptite la nord și la sud decît de un unic arc lat, în loc de două sau trei ca în edificiile pomenite; iar supraînălțarea lor nu mai este datorată celor opt arce mici de la Hîrlău, ci celor patru pandantivi moldovenești în diagonală: un simplu detaliu, dar care are meritul de a asigura monumentului o unitate

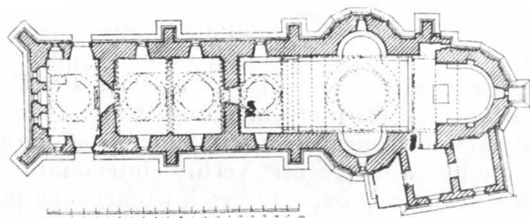


Fig. 52. Mănăstirea Neamț. Biserica Înălțării. Planul (după Romstorfer).

perfectă. O altă inovație destul de curioasă, deși întru totul conformă cu spiritul constructiv al moldovenilor, constă în adăugarea cîte unui contrafort de o parte și de alta a arcului median ce separă cele două calote; dar marea noutate, care devine un obicei constant în veacul următor, este *gropnița*, o încăpere suplimentară, intercalată între pronaos și naos (fig. 51 și 52)[1]. Este într-adevăr vorba, în pofida aparențelor actuale, de o încăpere deosebită, deoarece un zid drept, potrivit tradițiilor moldovenești, și contraforți în partea de apus a absidelor laterale, o separau de naos, înainte de-a fi înlocuit de trei arce alipite, ceea ce alungea naosul,

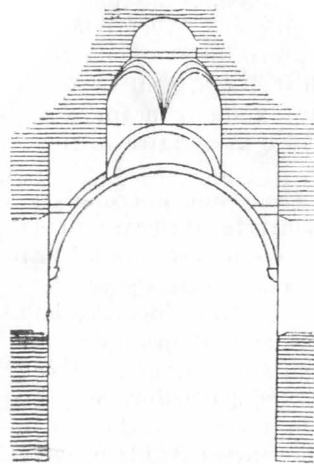


Fig. 53. Mănăstirea Neamț. Biserica Înălțării. Secțiune transversală a gropniței (după Romstorfer)

privîndu-ne însă, după toate aparențele, de fresca ctitorilor, aflată întotdeauna, în Moldova, pe această porțiune a edificiului. Temeinic susținută de cei patru pereți ai încăperii respective, bolta acoperea sala cu o calotă micuță, întru totul asemănătoare calotelor din pronaos. Dispariția peretelui de la răsărit al gropniței conferă procedeului de proptire a acestei bolți o aparență de complicație pe care nu o avea în planul inițial (fig. 53).

De fapt, care poate fi semnificația acestei încăperi separate și rezervate morților? Căci dacă la Neamț nu găsim, în această parte a bisericii, decît mormîntul lui Ștefan al III-lea (fiul lui Alexandru cel Bun, care a fost ucis de nepotul său Roman, la 13 iulie 1447), în partea

---

[1] Soluția gropniței nu apare prima oară la Neamț, ea fiind aplicată, încă din vremea lui Alexandru cel Bun, la Bistrița și reluată apoi la Probota și la Moldovița (prin adiționarea unui alt pronaos, cel vechi fiind transformat în gropniță), de asemeni la Putna. Și în legătură cu gropnița trebuie făcută precizarea că este vorba despre o invenție caracteristică arhitecturii vechi românești, cu atît mai prețioasă cu cît ea se regăsește atît în Moldova, cît și în Țara Românească (de exemplu la Dealu, Gorgota, Tutana etc., sub forma unei travei răsăritene a pronaosului marcată spre exterior de două turle, de asemeni la Dobrușa și Stănești, chiar în varianta moldovenească a unei încăperi intermediare) (V.D.).

aceasta din bisericile ridicate ulterior se află aproape întotdeauna mai multe și aparținînd în general unor persoane de mare importanță. În gropnița de la Putna și-au aflat loc de veșnică odihnă Ștefan cel Mare, Maria de Mangop, a doua sa soție, și Maria Voichița, cea de a treia, împreună cu doi din copii, Bogdan și Petru; în cea de la Humor, marele logofăt Toader și soția sa Anastasia; la Sucevița, Ieremia și Simion Movilă etc. Avem deci de-a face, în general, cu morminte voievodale sau de mari boieri; în biserica Sfîntul Gheorghe din Suceava, unde nu există o încăpere specială pentru morminte, ci o prelungire a naosului asemănătoare celei din bisericile sîrbești (fig. 68), Sfîntul Ioan cel Nou, patronul Moldovei, la al cărui mormînt vin în fiecare an, la 2 iunie, mii de pelerini, se odihnește astfel la loc de cinste, la dreapta cum privești spre altar. Sînt multe biserici unde pietrele funerare împodobesc pronaosul și uneori pridvorul; dar mormintele cele mai impunătoare, în general cele ce aparțin etitorilor sau donatorilor, se află întotdeauna în această încăpere specială, atunci cînd există așa ceva. Se pare că putem întrezări încă de pe acum o explicație posibilă privind această particularitate, atît de des întîlnită în Moldova, și care îi este proprie. Este de-ajuns să precizăm că gropnița se află la intrarea în naos, în imediata apropiere a locului în care voievozii sau marii dregători laici sau înaltele fețe bisericești își au jilțul lor de lemn sculptat, aidoma unui tron, de unde urmăresc slujba religioasă, în fața iconostasului și de-o parte și de-alta a stranelor destinate corului. Strana episcopului sau a egumenului se află tot la dreapta, cum intri în naos. Și astăzi, asemenea voievozilor din al XV-lea veac, regele și regina României își au, la Patriarhia din București, tronurile lor sculptate în același loc, de-o parte și de-alta a naosului. Mormintele de care ne ocupăm par să fie astfel plasate în niște locuri consacrate, de unde voievozii și marii dregători care își dorm acolo somnul de veci pot, din fundul mormîntului, să urmărească slujba religioasă exact din colțul de unde o urmăreau în timpul vieții. În aceeași ordine de idei vom consemna faptul că, atunci cînd nu există decît un singur mormînt, acesta este plasat la dreapta, iar cînd sînt mai multe, în locul respectiv este plasat mormîntul ce aparține personajului mai important. Dar dacă alegerea unui asemenea loc pentru aceste morminte ilustre se explică astfel cu ușurință, ar putea părea mai puțin firesc să fie închise într-o încăpere specială. Totuși nu găsim nici o pricină de uimire în faptul că venerația sau recunoștința deosebită ce i se păstrau unui voievod sau unui influent proteguitor au dus să i se pregătească o încăpere proprie, unde să fie la el acasă, odihnindu-se totodată în pămînt sfințit și pînă unde să ajungă mereu rugăciunile și binecuvîntările preotului. Cred însă că în asemenea cazuri era vorba, mai cu seamă, de dorința de-a proceda astfel încît naosul să nu vină în contact nemijlocit cu moartea. Ca și în vechile civilizații, moartea, în țările române, atrage după sine ideea de pîngărire și orice loc pe care îl atinge se cere purificat. A fi înmormîntat într-o biserică este, evident, atît în Orient, cît și în Occident, o favoare dintre cele mai mari; dar, în general, se evită plasarea unui mormînt în chiar cuprinsul naosului, spațiu prin excelență sfințit și unde, nu trebuie să uităm, preotul vine din cînd în cînd în timpul slujbei să celebreze, în prezența tuturor credincioșilor, părți din taina care se continuă în altar. Și, într-adevăr, excepție făcînd biserica din Rădăuți, mausoleu al primilor voievozi moldavi (biserică al cărui partiu este, dealtfel, cu totul deosebit), nu cunoaștem aproape nici o biserică în al cărei naos să se afle un mormînt. Peretele despărțitor dintre încăperea destinată mormintelor și naos îndeplinește astfel o funcție dublă, destinîndu-i pe de-o parte ilustrului defunct un spațiu propriu, făcîndu-se astfel o netă deosebire între el și ceilalți morți din pronaos și izolînd, pe de-altă parte, mormintele de naos. Mormintele sau relicvele deasupra cărora se află altarul oricărei biserici creștine, așa cum este cazul cu sarcofagul Sfîntului Ioan cel Nou, se sustrag acestei legi, deoarece aici este vorba de trupuri sfințite la contactul cărora, spre deosebire de celelalte, biserica este sanctificată.

Cu toate acestea, rînduiala despre care am pomenit nu a fost respectată în mod riguros în secolele următoare; în naosul bisericii din Părhăuți există un mormînt, din 1623, și două, nedatate, în naosul bisericii Adormirea Maicii Domnului din Ițcanii Vechi, întemeiată în 1639; și în numeroase biserici, atunci cînd mai tîrziu, în dorința de-a mări spațiul afectat pronaosului, s-a dărîmat peretele dinspre apus al naosului pentru a-l înlocui printr-o simplă arcadă ce îmbrățișează toată lățimea navei, sau prin trei arce ce se sprijină pe doi stîlpi, mormintele vin iarăși în contact cu naosul. Vechile principii își pierduseră însă inflexibilitatea și nimeni nu mai ținea seama de ele. Aceste ultime exemple, explică, fără îndoială, pe cele dintîi; din ziua în care se va trece la suprimarea peretelui despărțitor dintre gropniță

și naos, nu va mai șoca pe nimeni faptul că înhumările au loc în chiar cuprinsul naosului.

Totul făcea să se creadă că pridvorul de la Neamț era o adăugire ulterioară, datînd de pe vremea restaurării ce se efectuase din porunca lui Alexandru Lăpușneanu. Nici una din bisericile lui Ștefan cel Mare nu prezintă, este drept, această anexă, pe care o întîlnim abia la ctitoriile lui Petru Rareș. Ferestrele mari, gotice, ale pridvorului de la Neamț, profilul în acoladă al părții de sus a ușilor exterioare, caracteristice epocii lui Lăpușneanu, ne întăreau atare convingere, împărtășită de toți și în special de dl. Balș, în studiul pe care i-l consacră acestei mănăstiri[1]. Ceea ce nu ne-a împiedecat totuși să rămînem uimiți în fața priceperii cu care a reușit restauratorul să salveze unitatea edificiului, prin forma pe care a dat-o bolților (fig. 52), ferestrelor și prin desăvîrșita continuitate a șirului de ocnițe.

Iată însă că o descoperire de ultimă oră vine să răstoarne toate ideile unanim acceptate și, dînd o explicație firească acestei unități, ne îngăduie să aducem laudele cuvenite arhitecților lui Ștefan cel Mare în legătură cu perfecționarea atribuită pînă acum celor de pe vremea lui Petru Rareș. Într-adevăr, în timpul reparațiilor făcute în anul 1927, s-a observat că nu există nici o urmă de racord între pridvor și restul bisericii, nici un fel de discontinuitate în construcție. Dl. Balș, primul care a semnalat acest fapt de o importanță covîrșitoare[2], conchide cu oarecare aparență de îndreptățire că unica explicație posibilă este că biserica a fost construită chiar de la început în totalitatea ei. Nu vedem nici un motiv să ne îndoim de acest lucru, astfel că numai ușile și poate că și ferestrele ar fi opera restauratorilor lui Alexandru Lăpușneanu[3].

În care caz tipul complet al bisericilor moldovenești din secolul al XVI-lea ar fi fost elaborat încă de la sfîrșitul celui de al XV-lea, și deci biserica Înălțării de la Neamț ar fi prototipul celor mai faimoase biserici ctitorite de Petru Rareș sau de Alexandru Lăpușneanu. Alungirea și compartimentarea, particularități, amîndouă, ale artei moldovenești, și-ar fi găsit astfel formula definitivă în epoca lui Ștefan cel Mare, ciclul complet al evoluției arhitectonice încheindu-se încă din 1497, adică într-un răstimp extrem de scurt, de numai zece ani.

Decorația arhitecturală a bisericii Înălțării de la Neamț, care reprezintă fără îndoială formula la care se opriseră artiștii lui Ștefan cel Mare, este oarecum mascată la exterior de stratul de tencuială albă care acoperă tot edificiul, dar se lasă reconstituită cu ușurință[4]. Lipsesc doar culorile, dar brîiele și arcaturile, cît se poate de vizibile, erau probabil destul de asemănătoare cu cele de la bisericile studiate mai înainte[5], iar zidul trebuie să fi fost, cu siguranță, din piatră și moloane, cu două sau trei brîie de cărămidă[6]. Se va observa că arhitectul a renunțat la ampla decorație superioară pe care o experimentase la Dorohoi sau la Iași pentru a reveni, ca la Hîrlău, la clasicul sistem al frizei înalte. O splendidă serie de arcaturi, deasupra căreia se află o a doua serie ale căror dimensiuni sînt de două ori mai mici, plus o serie de discuri smălțuite, încinge complet edificiul și reproduce ornamentația de la Hîrlău, cu toate că la dimensiuni și mai reduse în raport cu înălțimea lui totală. Benzile absidelor alcătuiesc un al treilea registru, ca și la Hîrlău, dar, întocmai ca la Dorohoi, arcaturile sînt simple, nu geminate. S-a renunțat, și pe bună dreptate, la integrarea vîrfurilor benzilor în a doua serie de arcaturi, așa cum se încercase la Popăuți, la Tazlău, la Piatra-Neamț etc. Armonia este pregnantă, descreșterea proporțiilor (fiecare arcatură avînd deasupra-i alte două, în registrul imediat superior) dozată cu multă pricepere și intensificînd în și mai mare măsură impresia de înălțime, subliniată de silueta avîntată a unui tambur ale cărui două socluri octogonale, în relief plat (planul stelat al celui de al doilea fiind abia schițat), și-au redus la minimum liniile orizontale, accentuînd perspectiva în înălțime prin reducerea progresivă, întocmai ca la abside, a arcaturilor proprii (pl. VI, 3). Cît despre tamburul propriu-zis, acesta este reproducerea exactă a celui de la Hîrlău.

[1] *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, p. 103 (P.H.).

[2] *Bisericile moldovenești din secolul al XV-lea*, p. 152 (P.H.).

[3] Nici ancadramentele de piatră ale ușilor și ferestrelor nu sînt din epoca lui Alexandru Lăpușneanu, întreaga pietrărie a bisericii Înălțării datează din vremea lui Ștefan cel Mare (V.D.).

[4] În prezent, ca urmare a restaurării monumentului, decorația fațadelor se citește ușor (V.D.).

[5] În unele locuri, unde tencuiala s-a degradat într-o măsură mai mare, se pot vedea cărămizile roșii, verzi sau galbene pe care le cunoaștem (P.H.).

[6] Decorul ceramic al fațadelor bisericii Înălțării de la Neamț este deopotrivă complex și rafinat: sub cornișă se află o friză alcătuită din discuri smălțuite, fațadele sînt prevăzute cu benzi verticale din cărămidă smălțuită iar deasupra ferestrelor sînt sprîncene ornamental din discuri (la ferestrele pridvorului) sau cărămidă (la celelalte ferestre) (V.D.).

Momentul pare prielnic, acum cînd ne aflăm în fața acestui punct terminus ce rezumă strădaniile artiștilor din secolul al XV-lea, să ne oprim asupra soluțiilor adoptate pentru a trata golurile.

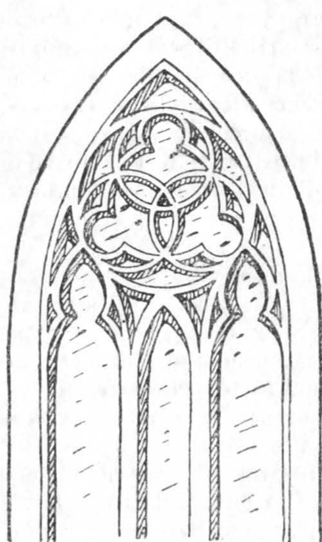


Fig. 54. Fereastră de la Hîrlău.

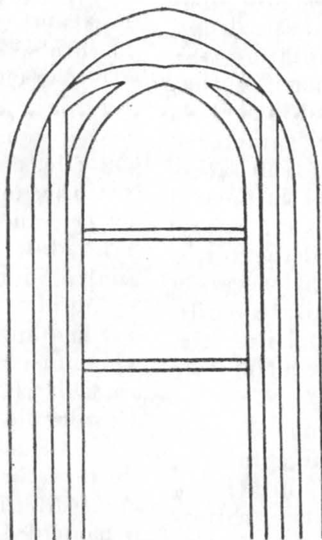


Fig. 55. Fereastră de la Dorohoi.

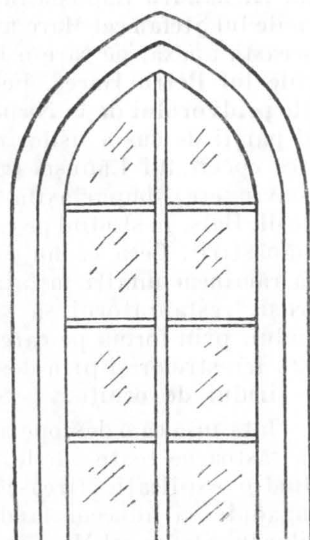


Fig. 56. Fereastră de la Popăuți.

Vastele *ferestre* gotice ale pronaosului sînt definitiv consacrate. Și aici, tot biserica din Hîrlău a fost deschizătoare de drum. Cele dintîi biserici, cele de la Pătrăuți, Bădăuți, biserica Sfîntul Ilie și cea de la Voroneț aveau, să nu uităm, un pronaos luminat de ferestre dreptunghiulare cu baghete; la Hîrlău, dimpotrivă, splendidele ferestre gotice oferă admirației vizitatorului cei doi montanți intermediari ai lor și rozasa timpanului (fig. 54). O inovație care s-a bucurat de un mare succes; a fost pusă în practică la Dorohoi și la Popăuți, căutîndu-se totodată o formulă diferită, prima intuind posibilitățile nodului gotic frecvent în Transilvania (fig. 55), a doua mulțumindu-se cu un arc frînt de o fermecătoare simplitate (fig. 56); la urma urmei, însă, simpatiile se îndreptau mai curînd spre formula de la Hîrlău, simplificînd-o, așa că formele goticului clasic cîștigă teren (fig. 57 și pl. V, 1). Biserica mănăstirii Neamț urmează această direcție (pl. VI, 2); cu toate că unele timpane au fost între timp zidite și că mai tîrziu montanții intermediari au dispărut, este ușor de recunoscut în golurile respective ferestrele bisericilor noastre medievale.

Destinul a făcut astfel ca arta moldovenească să răstoarne evoluția firească a goticului, și ca la început să adopte, pentru ferestre, golurile pătrate cu baghete, tipice arhitecturii civile a goticului tîrziu sau a începutului Renașterii, pentru a reveni apoi, ca și cum ar fi fost vorba de o perfecționare, la formele inițiale ale goticului nostru raionant. Există în această situație paradoxală o problemă, nerezolvabilă poate. Informații mai precise decît cele de care dispunem asupra meșterilor care au lucrat la bisericile lui Ștefan cel Mare ar putea, probabil, să ne

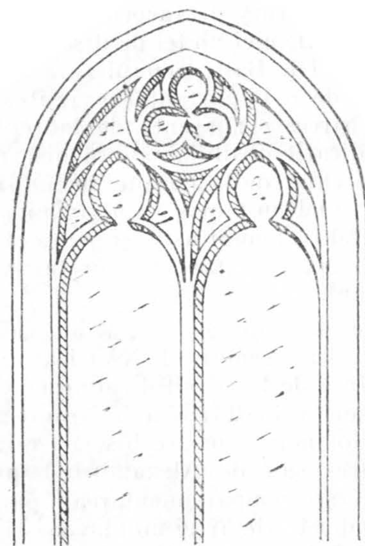


Fig. 57. Fereastră de la Borzești.

dea cheia acestei enigme. Căci se va observa cu ușurință că ferestrele cu baghete aparțin arhitecturii gotice civile și că nu au fost aplicate niciodată la edificiile religioase. Golurile acestea care se văd la toate construcțiile noastre civile din primele începuturi ale Renașterii (Cluny, arhiepiscopia și palatul de justiție din Rouen etc., etc.), le vom întîlni în toată Europa, ca și ușile cu baghete pe care le-am semnalat ceva mai înainte, și mai cu seamă țările din imediata apropiere a Moldovei — Transilvania și Polonia — oferă nenumărate exemple. Totuși, dacă Transilvania folosește pentru bisericile ei, în exterior, ușile cu baghete pe care, după cum am văzut, Moldova le rezervă interiorului (ușa naosului), niciodată, nici în Transilvania și nici în Polonia, nu vom întîlni uși cu baghete într-o biserică și nici ferestre de acest tip. Singura explicație plauzibilă ar fi aceea că meșterii și artizanii veniți din Polonia și din Transilvania la chemarea voievozilor din Moldova au introdus aici tehnica și modelele arhitecturii civile din țara lor. În 1487—1488, ani ce marchează începutul perioadei ctitoriilor moldovenești, Ștefan cel Mare, abia încheiată apriga luptă împotriva turcilor și dorind să clădească repede și cu cheltuială puțină, nu s-a adresat poate marilor arhitecți pe care i-ar fi putut oferi Transilvania și Polonia, mulțumindu-se cu serviciile unor artizani ale căror cunoștințe erau suficiente pentru sarcinile ce le aveau de îndeplinit[1]. Mai tîrziu, pacea fiind mai bine consolidată, și plănuind biserici de proporții mai mari, Ștefan a apelat, se pare, la meșteri mai iscusiți: constructorul bisericii din Hîrlău dă dovadă de o incontestabilă măiestrie. Noii arhitecți au ținut atunci să dea edificiului o înfățișare mai pronunțat religioasă, înzestrîndu-l cu ceea ce însemna pentru ei fereastra religioasă prin excelență, fereastra gotică. Dacă altarul și-a păstrat în continuare micile lui ferestre, asta s-a întîmplat deoarece, pe de-o parte, potrivit tradiției bizantine, lumina, mai redusă, este distribuită într-o manieră mai plină de mister, iar o fereastră gotică de mari proporții nu putea servi unui atare scop; și poate și pentru că, în România, ca și în toată aria bizantină, în arhitectură, ca și în pictură, artistului i s-a lăsat o mai mare libertate de creație atunci cînd a conceput pronaosul. Naosul și altarul s-au supus încă de la început unor canoane aproape imuabile, astfel că cele de la Pătrăuți sau de la Voroneț nu se deosebesc întru nimic de cele de la Hîrlău sau de la Botoșani, în vreme ce pronaosurile îngăduie fanteziei artistului mai multă libertate. S-a observat, în capitolele precedente, că cele mai importante inovații au fost aduse pronaosului.

Naționalitatea artiștilor n-a putut fi nici ea indiferentă. Meșteri polonezi au lucrat de timpuriu în Moldova, sub Alexandru cel Bun, ca și sub Ștefan cel Mare[2]; și micile ferestre cu baghete se întîlnesc foarte des în țara aceasta, mai ales la Cracovia, mult mai des decît în Transilvania. Influența poloneză ne-a mai fost dealtfel sugerată și de studiul făcut asupra bisericii din Pătrăuți, și nimic nu ne obligă să respingem dintr-o dată presupunerea d-lui Balș potrivit căreia cel puțin modelul acestei mici ferestre a fost adus de către meșterii polonezi, cu toate că era cunoscut și în Transilvania. Adevărul este că Polonia ne oferă numeroase exemple în ceea ce privește tipul acesta de ferestre și că influența poloneză, în momentul în care asemenea modele par să fi fost importate în Moldova, adică în timpul lui Alexandru cel Bun, era predominantă. Dimpotrivă, ferestrele gotice de mari dimensiuni, cunoscute bineînțeles atît în Polonia, cît și în Transilvania, prezintă un tip atît de apropiat de ferestrele din acest ultim ținut, încît ideea de a vedea aici o influență venită de dincolo de Carpați este cît se poate de firească. Înaltele ferestre cu doi montanți intermediari de la Hîrlău, deși avînd un desen oarecum fantezist, nu poate să nu ni le amintească, de pildă, pe cele de la Sebeșul săsesc, cu toate că liniile acestora din urmă sînt mult mai pure; ferestrele bisericii din Borzești, mai cu seamă, care le evocă pe cele de la catedralele noastre, reproduc, mai simplificate însă, ferestrele Bisericii Negre din Brașov (fig. 59). Analogiile sînt mari mai ales cu bisericile din orașele săsești Brașov, Sighișoara (fig. 58), Sibiu, Cluj etc. Aceste apropieri par însă cu atît mai îndreptățite cu cît se știe că Ștefan cel Mare a avut felurite legături cu

[1] P. Henry sesizează corect diferențele dintre ancadramentele primelor ctitorii de după 1487 și cele realizate cîțiva ani mai tîrziu. Într-adevăr, la Pătrăuți, Milișăuți, Sf. Ilie, Voroneț ancadramentele ferestrelor provin din arhitectura civilă și militară de stil gotic demonstrîndu-se că meșterii utilizați erau familiarizați cu acest tip de arhitectură, fapt explicabil dacă ne reamintim că în primii ani ai domniei lui Ștefan cel Mare au fost construite doar cîteva biserici, dar multe cetăți și reședințe fortificate (V.D.).

[2] Este o ipoteză verosimilă dar neconfirmată, în schimb materialele arheologice demonstrează mai strînse legături cu Ardealul (V.D.).

sașii[1]. Nu numai că aceștia din urmă se aflau în strînse raporturi cu serviciul său de informații, dar negutătorii lor erau obișnuiți încă demult să străbată Moldova, unde se bucurau de un regim preferențial. Voievozii moldoveni făcuseră totul ca să-i atragă, așa cum stau drept mărturie numeroase documente, ca scrisoarea lui Iliaș Vodă către sașii și secuii din Sibiu[2] în 1433, sau cele pe care le trimite brașovenilor Ștefan al II-lea (1444-1445), Bogdan (1449) sau Petru Aron (1456)[3]. În 1460, locuitorii din Brașov le scriu celor din Vaslui să se abțină de la represalii, avînd în vedere că tratatul încheiat cu Ștefan cel Mare a pus capăt războiului[4]; ceea ce presupune că între cele două orașe existau relații neîntrerupte și de-o importanță îndeajuns de mare pentru ca pe sași să-i poată neliniști eventualele daune provocate de ostilitatea orașului moldovenesc. Toate acestea probează de fapt dinamismul relațiilor comerciale dintre Transilvania și Moldova[5] și părerea, pe care dl. Iorga și-a exprimat-o încă din 1906, potrivit căreia înaltele ferestre gotice din Moldova sînt opera sașilor din Transilvania[6], părere care se confirmă datorită detaliilor tehnice și circumstanțelor istorice. Unele documente de o mare precizie, datînd din vremea domniei lui Petru Rareș, din secolul următor, vin să întărească în mod indirect această ipoteză[7].

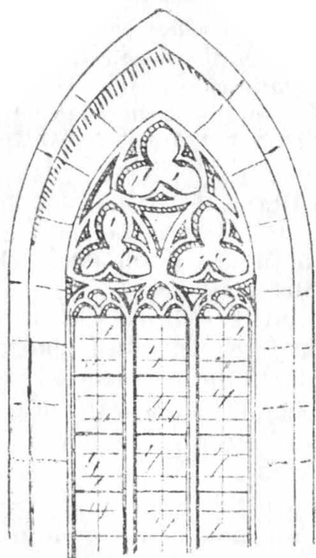


Fig. 58. Fereastră de la Sighișoara.

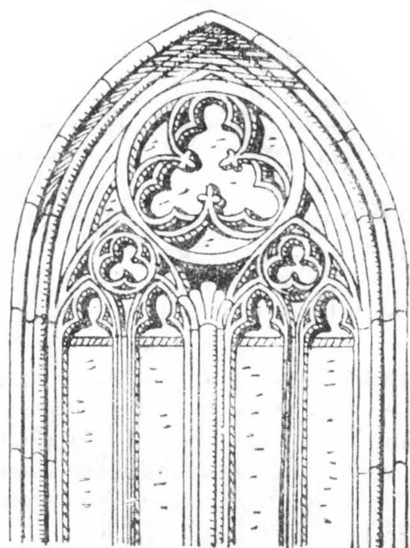


Fig. 59. Fereastră de la Biserica Neagră din Brașov.

Totuși, nu ne putem baza supozițiile pe nici un document; corespondența lui Ștefan cel Mare cu polonezii este foarte restrînsă în epoca respectivă și nici o scrisoare trimisă de el în Transilvania nu consemnează dorința de-a aduce de-acolo vreun meșter zidar. Am atras dealtfel atenția că fiul său, Petru Rareș, atunci cînd cere de la Bistrița cîțiva meșteri sași, pare să fi aflat de foarte puțină vreme de existența unei școli de arhitectură în orașul respectiv[8]. Așa că trebuie să ne mulțumim a semnala înrudirea de netăgăduit dintre ferestrele și ușile bisericilor moldovenești cu cele de la bisericile din Polonia și din Transilvania. Restul nu poate fi decît o ipoteză.

Cît privește ferestrele naosului (pl. VI. 4), par să fi voit a face excepție de la acea regulă absolută care pretinde ca ele să fie de formă dreptunghiulară cu baghete. Căci avem întradevăr de-a face cu niște fermecătoare ferestre

---

[1] Reamintim feudele Ciceului și Cetății de Baltă pe care Ștefan cel Mare le poseda în Transilvania, ca și politica de protectorat pe care o exercita, pe cale religioasă, asupra românilor din părțile Clujului și Dejului. Este firesc ca în acest context legăturile sale cu orașele și meșterii din nordul Transilvaniei să fi fost foarte strînse (V.D.).

[2] Hurmuzaki, XV[1], p. 19 (P.H.).

[3] A se vedea aceste scrisori în Hurmuzaki, XV[1], pp. 31, 32, 36, 44 (P.H.).

[4] Hurmuzaki, XV[1], p. 55 (P.H.).

[5] N. Iorga, *Istoria comerțului român*, I, 90 și urm. și p. 97 și urm. (P.H.).

[6] N. Iorga, *Istoria Românilor în chipuri și icoane*, III, p. 18 (P.H.).

[7] Cf. p. 137 și urm. (P.H.).

[8] Ipoteză de respins (vezi și nota noastră precedentă), mai ales că Petru Rareș și-a extins stăpînirile în Transilvania primind și feuda Ungurașului (V.D.).

gotice, care ar fi chiar și mai plăcute ochiului dacă, întocmai ca și în alte locuri, nu s-ar fi suprimat montantul intermediar central. Excepția însă nu este decît aparentă. Este ușor de observat că ferestrele acestea se extind și de-o parte și de alta, peste arcaturile vecine; li se suprapun și le sînt, fără doar și poate, ulterioare. Și avem toate motivele să presupunem că datează, în cazul acesta, de pe vremea restaurării generale făcută sub Alexandru Lăpușneanu.

În ceea ce privește *ușile*, există un principiu, pare-se, bine stabilit: ușile cu baghete, pe care românii le numesc „transilvănene", sînt rezervate încăperilor interioare ale bisericii; iar pentru ușa de la intrare, portaluri în arc frînt, cu înfățișare gotică.

Ușile acestea cu baghete, asupra cărora este inutil să mai revenim, nu au, în Transilvania, același rol, cu atît mai mult cu cît bisericile catolice de acolo nu comportă mai multe încăperi. Nu sînt rezervate nici măcar golurilor laterale și secundare ale edificiului — unde se întîlnesc adesea — deoarece ușa de la intrarea Catedralei din Cluj, de pildă, prezintă un model asemănător. Așa că sarcina de a fixa o regulă în privința folosirii unui anumit tip de ușă i-a revenit Moldovei, iar soluția la care s-a oprit este cu atît mai rațională cu cît portalul în arc frînt rămîne, oricum, pentru imensa majoritate a bisericilor din Europa apuseană și centrală, intrarea clasică a edificiului religios.

Ușa care duce din pronaosul în naosul bisericii Înălțarea de la mănăstirea Neamț este, potrivit acestei norme, de tipul ușilor cu baghete pe care le-am descris și care nu oferă nimic ieșit din comun în afara frumuseții și grijii cu care a fost executată (pl. VI, 1).

Dimpotrivă, ușa exterioară[1] prezintă unul din cele mai frumoase exemple de portal cu care se poate mîndri arta moldovenească. Regularitatea cu care au fost lucrate mulurile convexe și concave, bogăția și finețea ornamentației bazelor și soclului, vădesc o mînă experimentată în procedeele gotice (fig. 60), ca și culorile care acoperă aceste detalii de sculptură și ale căror tonuri fundamentale sînt albastrul și roșul. Totuși, oricît de maiestuoasă ar fi această intrare, ea nu face decît să reproducă, la un nivel superior — o lucrătură mai îngrijită, o decorație mai bogată —, tipul caracteristic al ușilor de la intrarea bisericilor din Moldova,

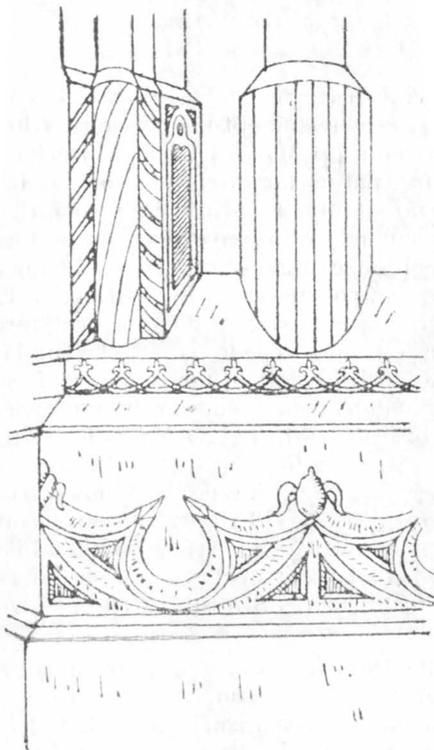


Fig. 60. Ornament de la ușa principală a bisericii mănăstirii Neamț.

așa cum dăinuie el cu cea mai mare regularitate de la Pătrăuți încoace, și din care se poate vedea un foarte frumos exemplu contemporan la Piatra-Neamț. Amintirile gotice sînt însă mai accentuate aici, după cum tot de la acestea se inspiră, în mod aproape sigur, splendidele nervuri care separă cele două calote ale pronaosului și care ne fac să ne gîndim, fără ezitare, la rețelele de gingașe colonete ce decorează stîlpii bisericilor gotice și se termină în ogive.

[1] Este vorba, binențeles, de ușa care duce din pridvor în pronaos (P.H.).

CAPITOLUL V

ULTIMELE BISERICI RIDICATE ÎN TIMPUL DOMNIEI LUI ȘTEFAN CEL MARE

Biserica Înălțarea de la Neamț, după cum am spus, este testamentul artistic al arhitecților lui Ștefan cel Mare. Ultimele biserici construite în timpul domniei lui, comportînd un model mai simplu și vădind alte principii, atestă mai curînd o întoarcere la unele formule vechi decît noi căutări și par uneori să trădeze — excepție făcînd biserica de la Dobrovăț, de proporții impunătoare — dorința de-a termina lucrarea cît mai repede și cu cheltuială puțină. Aceste biserici, în număr de cinci, se pot împărți în două grupe complet distincte: pe de-o parte, biserica Sfîntul Nicolae din Bălinești (1499), ctitorie a logofătului Tăutu, și biserica Înălțarea Sfintei Cruci de la Volovăț (1502); pe de-alta, biserica Tăierea capului Sfîntului Ioan Botezătorul de la Arbore (1502), biserica Sfîntul Ioan Botezătorul de la Reuseni (1504) și biserica Pogorîrea Sfîntului Duh de la Dobrovăț (1504).

Arhitectura primului grup pare să se ralieze normelor romanice primitive[1] din care, pînă acum, numai vechea biserică din Rădăuți ne-a oferit un exemplu. La drept vorbind, bisericile din Bălinești și Volovăț (fig. 61 și 62) sînt mai simple și de proporții ceva mai modeste decît cea de la Rădăuți; ele au 24 m × 10,80 m și, respectiv, 25,60 m × 10,80 m față de 26,40 m × 12 m cît măsoară biserica din Rădăuți, și acestea, mai cu seamă, nu au navele laterale ale celei din urmă: bolta este alcătuită din șase leagăne juxtapuse, sau mai bine-zis dintr-un leagăn în plin cintru, împărțit în șase elemente cu ajutorul a patru dublouri și peretele ce desparte naosul de pronaos. La Bălinești aceste dublouri se reazimă pe un elegant fascicol de trei colonete angajate. La Volovăț ele sînt în consolă și reazimă pe un zid îngroșat în partea de sus; căci sub linia consolelor un fel de firidă, ce amintește de cele aflate în pereții naosului, la răsăritul și la apusul cupolei bisericilor sîrbești, subliniază fiecare din cele șase elemente ale leagănului. Sistemul folosit la Bălinești este mai aproape de normele arhitecturii romanice decît cel de la Volovăț, deși acesta din urmă ne poate duce cu gîndul la acele arce de descărcare, cunoscute de arhitectura romanică, îndeosebi în Poitou, în Provence, în Spania etc., și de preferință în cazul bisericilor cu o singură navă[2]. O trăsătură demnă și ea de a fi notată este acel gen de absidă poligonală cu care se termină, spre apus, biserica din Bălinești. În arta moldovenească este, se pare, unicul exemplu de acest fel de construcție, care rămîne o enigmă și pe care o apropiere de bisericile nemțești cu două abside opuse n-ar fi suficientă pentru a o dezlega[3]. Totuși, în tradițiile arhitecturii romanice se pare că trebuie căutată originea planului acestor două biserici — ale arhitecturii romanice transformate, ca la Rădăuți, datorită cerințelor cultului ortodox, așa cum se vede din împărțirea bisericii în două compartimente. Ca și la Rădăuți, meșterul de la Volovăț a crezut că este de datoria lui să-și proptească edificiul cu contraforți, la care cel de la Bălinești a renunțat.

---

[1] În nici un caz nu poate fi vorba despre norme romanice; tipul de plan, ca și întreaga organizare a spațiului interior, se deduce din arhitectura bizantină, iar tehnica de execuție și pietrăria profilată aparțin stilului gotic, în perfectă contemporaneitate. Stilul romanic încetase să mai fie viabil — chiar și în Transilvania care se afla în întîrziere — la sfîrșitul secolului al XIII-lea (V.D.).

[2] Arcurile dublouri erau folosite și în arhitectura bizantină, de unde au fost preluate și la vechi monumente românești ca paraclisul cetății Severin (sec. XIII) și biserica Sîn-Nicoară din Curtea de Argeș (sec. XIV) (V.D.).

[3] Pronaosul cu partea vestică poligonală nu se întîlnește numai la Bălinești; asemănător fusese și pronaosul bisericii din Orheiul Vechi, datînd tot din epoca lui Ștefan cel Mare, contemporane fiind și bisericile transilvănene de la Țigău și Moldovenești la care se întîlnește aceeași dispoziție planimetrică. Dacă luăm în considerare numărul relativ mare de biserici de lemn care prezintă aceeași rezolvare a părții de vest, este evident că originile nu trebuie să fie căutate prea departe, fiind vorba despre o tradiție locală (V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, I, București, 1959, p. 629) (V.D.).

Motivele acestei încercări de a reveni la vechile formule nu par cîtuşi de puţin limpezi. Tipul bizantin, cu bolta în cupolă sau calotă pe pandantivi, fusese atît de bine statornicit încît nu părea ca de-acum încolo să se poată abate cineva de la el, iar biserica din Rădăuţi părea să rămînă unicul exemplu de felul acesta în Moldova. Ea şi rămîne de fapt; vedem însă că principiile romanice nu erau date uitării cu totul, iar Transilvania este gata să confirme acest lucru. Biserica Sfîntul Nicolae din Braşov, de pildă, atribuită lui Neagoe Basarab sau lui Vlad Călugărul[1] (sfîrşitul veacului al XV-lea sau începutul celui de al XVI-lea), contemporană oarecum cu cele din Bălineşti şi Volovăţ se remarcă prin unica sa navă boltită cu ajutorul a şase elemente de leagăn separate prin arce-dublouri. Ne-am afla chiar în posesia unei verigi intermediare între biserica din Rădăuţi şi bisericile noastre, dacă s-ar şti cu siguranţă că biserica Sfînta Paraschiva de la Dolheştii Mari este anterioară, după cum se crede în general, anului 1481. Din păcate, unicul temei invocat este prezenţa, în pronaos, a mormîntului portarului Sucevei, Şendrea, ucis în 1481, în bătălia de la Rîmnic. Argumentul nu este hotărîtor. Exemplul Rădăuţilor stă drept mărturie că o biserică poate fi, sub forma ei actuală, posterioară mormintelor aflate în interior. Dacă totuşi această vechime ar putea fi demonstrată, biserica ar căpăta un interes deosebit prin faptul că planul său (fig. 63) — dacă se înlătură adaosurile ulterioare — conţine deja elementele caracteristice celor din Bălineşti şi Volovăţ: forma poligonală a absidei, stabilitatea obţinută fără ajutorul contraforţilor, ca la cea dintîi, şi firidele specifice sub fiecare leagăn, ca la cea de a doua. Construcţia mai simplă (doar două arce-dublouri în loc de patru) s-ar potrivi destul de bine unei biserici mai vechi, celelalte constituind o perfecţionare a acesteia. Dar, repetăm, nu este posibilă nici un fel de precizare cronologică.[2]

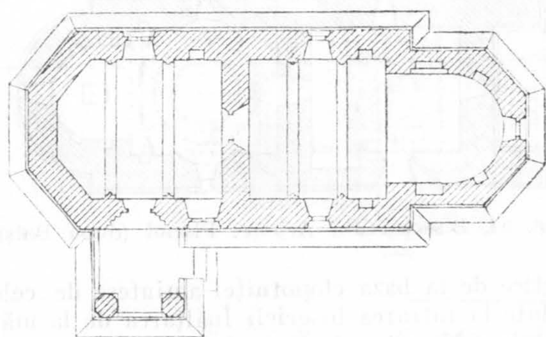


Fig. 61. Biserica Sf. Nicolae din Bălineşti. Planul (după Balş).

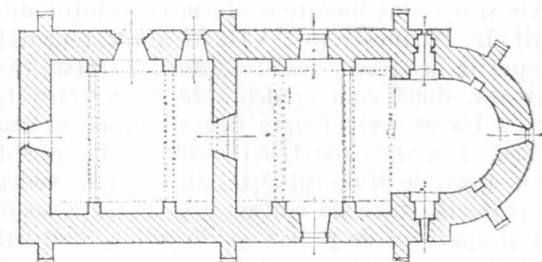


Fig. 62. Biserica Înălţarea Sfintei Cruci din Volovăţ. Planul (după Balş).



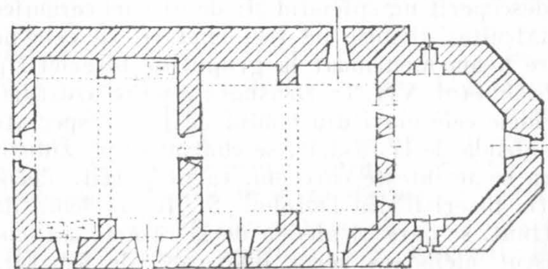


Fig. 63. Planul bisericii Sf. Paraschiva de la Dolheştii Mari.

Se cuvine dealtfel să menţionăm că, dacă planul pare a trăda o întoarcere la vechile faze sustrăgîndu-se controlului efectuat de Bizanţ[3], aspectul exterior al bisericilor din Bălineşti şi Volovăţ le plasează în mod absolut sigur în epoca lui Ştefan cel Mare[4]. Decoraţia este cea pe care am întîlnit-o la toate edificiile din epocă

[1] Cf. C. Petreanu, *Die Kunstdenkmäler der Siebenbürger Rumänien*, p. 18 (P. H.).

[2] P. Henry trece prea uşor peste biserica din Dolheştii Mari care, după toate probabilităţile, datează din primele decenii ale secolului al XV-lea (N. Grigoraş, *Date şi observaţii asupra unui vechi monument de artă feudală din Moldova (Dolheştii Mari)*, în BMI, 1972, nr. 1, pp. 40—44 (V.D.).

[3] Nu a existat niciodată, nici nu putea exista, un control exercitat de Bizanţ asupra construcţiilor de biserici (V.D.).

[4] Datarea în epocă a celor două monumente este asigurată în primul rînd — şi fără echivoc — de inscripţiile dedicatorii săpate în piatră şi datate: Bălineşti — 1499, Volovăţ — 1502 (V.D.).

şi pe care am descris-o în amănunt cînd a fost vorba de biserica Sfîntul Nicolae din Dorohoi. Tencuiala albă care acoperă pereţii de la Volovăţ a respectat dubla serie de firide care încinge edificiul, trei firide din rîndul de jos corespunzînd cu patru din rîndul de sus; ferestrele şi uşa sînt lucrate conform modelului obişnuit. La Bălineşti (pl. VII, 3), însă, tencuiala acoperită de fresce, dealtfel complet şterse, care datează, după cum credem, de pe vremea lui Petru Rareş, este foarte degradată pe alocuri şi lasă să se vadă construcţia zidului. La absida de la apus, de pildă (pl. VII, 2), se poate vedea, în perfectă stare de conservare, mulura soclului şi aparatul de piatră şi cărămidă, colţurile întărite prin pietre de talie, ce caracterizează bisericile din secolul al XV-lea. Întocmai ca şi în partea de sus a zidurilor, deasupra şirului de mici arcaturi unde pictura, ascunzînd cărămida sortită iniţial să rămînă aparentă, a respectat cel puţin forma, tencuiala, căzînd, a descoperit un splendid şir de discuri ceramice smălţuite, dispuse pe trei rînduri, ca cele pe care le-am menţionat la grupul de biserici tip Dorohoi (pl. VII, 1). Deasupra micilor arcaturi, firidele cele mari din rîndul de jos, respectate pe absida de la răsărit, se continuau pe ziduri, ceea ce aminteşte oarecum, ca proporţii, decoraţia bisericii din Dorohoi. Şi, lucru demn de reţinut, se pare că absida de la răsărit n-a cunoscut niciodată seria inferioară de arcaturi înalte, aşa cum se obişnuia la celelalte lăcaşuri.

Se cuvine să nu părăsim biserica aceasta fără a ne opri cîteva momente în faţa clopotniţei. Acest mare turn pătrat, străpuns de largi goluri în arc frînt, este, din punct de vedere cronologic, cel dintîi exemplu de clopotniţă alipită de corpul edificiului propriu-zis. Formula se va răspîndi din ce în ce mai mult începînd din secolul al XVII-lea. Pe întreg parcursul veacului al XV-lea, dimpotrivă, obiceiul clopotniţelor independente s-a menţinut cu toată rigurozitatea. Totuşi clopotniţa de aici este contemporană cu edificiul, ridicată cu cel mult cîţiva ani mai tîrziu. Căci dacă dispoziţia materialelor nu este întru totul aceeaşi cu cea a zidurilor, în schimb fresca votivă, care datează aproape cu siguranţă din prima decadă a veacului al XVI-lea, adică din epoca imediat următoare terminării bisericii[1], înfăţişează în mod cît se poate de clar turnul de la intrare, care turn comportă dealtfel, aşa după cum se poate vedea în locurile unde a căzut tencuiala, un aparat de cărămidă şi discuri destinate a rămîne aparente, în vreme ce, aşa după cum am mai spus, pictura exterioară datează de pe vremea lui Petru Rareş. Elementele decorative

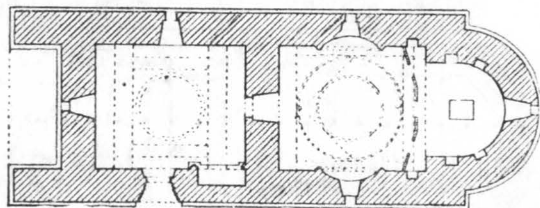


Fig. 64. Biserica din Arbore. Planul (după Balş).

gotice de la baza clopotniţei amintesc de cele aflate la intrarea bisericii Înălţarea de la mănăstirea Neamţ şi la lintoul ferestrelor.

Aşadar, în jurul anului morţii lui Ştefan cel Mare a început să se încuviinţeze ca şi clopotniţele să fie alipite de biserică, sub forma unui turn, cu un singur etaj, parterul ţinînd loc de pridvor, iar etajul fiind rezervat clopotelor[2]. Pridvorul este acoperit de o frumoasă boltă gotică, înzestrată cu ogive şi nervuri de piatră, un prototip ce va deveni, pînă în secolul al XVIII-lea, din ce în ce mai răspîndit în Moldova, mai ales la edificiile civile.

Al doilea grup, a cărui formulă este de asemenea specifică, foloseşte totuşi o seamă de procedee pe care le cunoaştem. La Arbore (fig. 64 şi pl. VII, 4), ca şi la Reuseni (fig. 65), naosul este acoperit de o calotă fără tambur, dar susţinută de cele două serii de pandantivi tradiţionali, ca, de pildă, naosul de la biserica Sfîntul Mihai din Războieni sau de la biserica

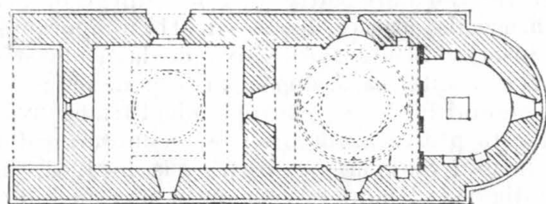


Fig. 65. Biserica Sf. Ioan Botezătorul din Reuseni. Planul (după Balş).

[1] Fresca votivă nu-i înfăţişează decît pe copiii logofătului Tăutu, aflaţi în viaţă după 1500, şi la vîrsta pe care o aveau la această dată; ctitorul a murit în anul 1511 (P.H.).

[2] Clopotniţa bisericii din Mirăuţi, biserică restaurată de Ştefan cel Mare, nu i se poate atribui acestuia, deoarece sub forma ei actuală (chiar înaintea restaurării efectuată de Romstorfer) clopotniţa şi biserica prezintă toate caracteristicile secolului al XVII-lea (P.H.).

Sfîntul Ioan Botezătorul din Piatra-Neamţ, sau pronaosul bisericii Sfîntul Gheorghe din Hîrlău sau al bisericii Înălţarea de la Neamţ. În neobişnuita acoperire a pronaosului, alcătuită dintr-o calotă de aceleaşi dimensiuni ca şi cea a locul absidelor laterale pare subliniat de contraforţii de la nord şi sud.[1]

Tencuiala care acoperă faţa exterioară a zidurilor acestor trei biserici nu ne îngăduie să spunem nimic în legătură cu decoraţia arhi-

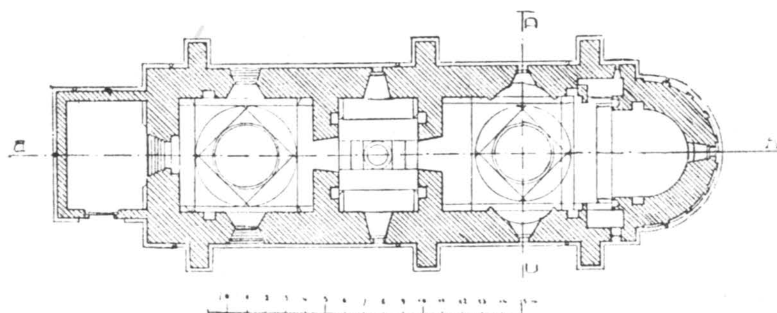


Fig. 66. Biserica Pogorîrea Sfîntului Duh din Dobrovăţ (1504). Planul (după Balş).

naosului, dar unde spaţiul este redus în mod progresiv cu ajutorul a patru serii de arce alipite, se află deja în germene tentativele de la Borzeşti şi de la Războieni. Sistemul va mai fi aplicat o dată, în acelaşi an, la Dobrovăţ, pentru a acoperi încăperea intermediară dintre pronaos şi naos, boltite în calote care, ulterior, au fost străpunse şi încununate, fiecare, cu cîte un tambur (fig. 66).

Această din urmă biserică diferă dealtfel de primele două prin dimensiunile ei (29,40 m lungime, faţă de 24 m cît are cea de la Arbore), complicaţia mai mare a planului şi contraforţii exteriori care lipsesc la Arbore şi la Reuseni. Pereţii acestor două biserici sînt, la exterior, complet netezi, fără nimic care să trădeze existenţa absidelor laterale conturate, totuşi, în interior, în grosimea zidurilor. La biserica Sfîntul Ioan Botezătorul din Piatra-Neamţ, am văzut că zidurile naosului, rectilinii, prezentau totuşi afară, între cei doi contraforţi ai lor, un ieşind în raport cu pronaosul (fig. 49). Aici, nimic, cu excepţia bisericii din Dobrovăţ, unde tecturală; biserica din Dobrovăţ este de fapt singura unde se văd arcaturi şi firide. Golurile sînt cele ale epocii: ferestre cu baghete la naos, ferestre gotice, întocmai ca şi uşa, la pronaos.

Tentativa făcută de arhitecţii de la sfîrşitul domniei lui Ştefan cel Mare nu va fi continuată. Biserica Duminica tuturor sfinţilor din Părhăuţi, ridicată în 1522 de acelaşi logofăt Tăutu care a ctitorit-o şi pe cea de la Bălineşti[2], reproduce liniile generale ale bisericii din Arbore, dar se va reveni în foarte scurt timp la tradiţia ale cărei tendinţe principale se aflau sintetizate în biserica Înălţarea de la Neamţ.

---

[1] La toate aceste monumente (Piatra-Neamţ, Reuseni, Arbore, Dobrovăţ) este vorba despre planul mixt, invenţie a arhitecturii moldoveneşti din epoca lui Ştefan cel Mare. Monumentelor citate li se alătură biserica din Drăgoeşti descoperită pe cale arheologică (Adrian Bătrîna, Emil Emandi, *Cercetările arheologice de la Drăgoeşti*, în *Suceava*, V, 1978, p. 197—203). (V.D.).

[2] Inadvertenţă; biserica din Părhăuţi a fost ctitorită de logofătul Gavril Trotuşan (V.D.).

CONCLUZIE

Domnia lui Ştefan cel Mare a fost, în multe privinţe, bogată în realizări. Ducînd mai departe acţiunile începute de Alexandru cel Bun, Ştefan a consolidat tronul Moldovei, a fixat de-o manieră uimitor de limpede şi de precisă situaţia politică a ţării în Europa răsăriteană şi a reuşit să facă din Principatul său o putere care, deşi modestă, nu era mai puţin capabilă de-a aduce mari servicii şi de a-şi obliga vecinii să ţină seama de ea.

Dar activitatea sa nu se limitează la domeniul politic. Ca şi împăraţii bizantini, al căror urmaş se consideră că este, nu numai datorită titlurilor sale, veşmintelor, ceremonialului şi formulelor de cancelarie, cît mai cu seamă faptelor sale măreţe; ca şi principii vecini — care au moştenit şi ei cîte ceva din Bizanţ, dar au fost răpuşi la rîndu-le după o eroică rezistenţă, ţarii bulgari şi despoţii sîrbi —, îşi leagă numele de o seamă de ctitorii menite să perpetueze faima credinţei şi faima sa. El nu este de fapt un protector al artelor în genul monarhilor occidentali din secolul al XVII-lea sau al XVIII-lea. Poate că el însuşi nici nu are un foarte dezvoltat simţ artistic. Preocupările lui sînt de alt ordin. Bisericile se ivesc la un semn al stăpînului, sau al slujitorilor mai de seamă ai tronului, în scopul de-a oferi divinităţii o mărturie de credinţă şi de gratitudine şi a-i cere să ia sub puternica-i oblăduire familia ctitorului, tronul şi pămîntul Moldovei. Ele sînt totodată şi chezăşia alianţei dintre Domnul ţării şi Tatăl ceresc. Ele continuă o tradiţie comună ţărilor vecine şi în special celor după exemplul cărora s-a constituit Principatul: la rîndu-le, numeroasele ctitorii ale lui Ştefan cel Mare statornicesc o tradiţie pe care toţi urmaşii lui, de la cei mai pioşi pînă la cei mai cruzi, vor socoti că este de datoria lor s-o continue, întrecîndu-se în generozitate şi fast.

Dar, dacă Ştefan cel Mare nu este el însuşi un artist — nimic nu ne obligă dealtfel să-i contestăm simţul artistic — şi dacă, la suirea sa pe tron încă nu exista, ca să spunem astfel, o artă moldovenească[1], puternicul său îndemn dă avîntul necesar arhitecturii naţionale care se dezvoltă, se amplifică şi creează o formulă originală şi, în cîţiva ani numai, dă la iveală capodopere. Deoarece, pentru a fi plăcut în ochii Celui-de-Sus, nu trebuie ocolită nici o strădanie şi se recurge la tot ceea ce pot oferi mai bun meşterii străini, tradiţia şi geniul local. Aceşti meşteri străini aduc ştiinţa lor în arta construcţiei, uneori planuri complete (biserici romanice)[2], dar mai cu seamă norme privind decoraţia (ancadramente de ferestre şi uşi); tradiţia aduce biserica bizantină cu naos şi pronaos, bolta în calotă sau în cupolă, pictura în frescă; geniul local, încă de la primele tentative, născoceşte un procedeu aparte de construcţie a cupolei şi transformă decoraţia faţadelor, elaborînd o nouă combinaţie de piatră, cărămidă şi discuri smălţuite. Înainte de moartea marelui ctitor, o arhitectură moldovenească este gata creată, bizantină ca fond, occidentală ca detalii, originală prin însăşi îmbinarea aceasta de elemente disparate, turnate încetul cu încetul într-o formulă fixă.

Artă care, în zece ani (din 1487 pînă în 1497), încearcă toate experienţele, şi formula pe care o evoluţie pe cît de logică pe atît de rapidă o aplică la biserica Înălţarea de la Neamţ va rămîne tema pe care o vor amplifica toate variaţiunile ulterioare, dar căreia acestea nu-i vor răpi nimic esenţial. Planul teoretic se compune dintr-o navă unică boltită cu o turlă, sprijinită pe două serii de pandantivi ce vor constitui cel mai autentic procedeu moldovenesc, şi dintr-un

---

[1] Nu poate fi acceptată afirmaţia că la înscăunarea lui Ştefan cel Mare nu există o artă moldovenească. Dacă se ţine seama de numărul mare de construcţii înălţate în epoca lui Alexandru cel Bun (a se vedea nota de la p. 57) şi dacă se consideră calitatea operelor de artă decorativă datînd din timpul aceluiaşi domnitor, este evident că arta moldovenească depăşise demult faza debuturilor (V.D.).

[2] Mereu inadvertenţa considerării unor elemente ca fiind romanice ! (V.D.).

pronaos boltit întotdeauna cu o calotă (sau două) care se va sprijini *ad libitum* pe unul sau două rînduri de pandantivi — niciodată, pînă în veacul al XVII-lea, cu o turlă[1]. La sfîrşitul domniei lui Ştefan cel Mare va apare un al treilea compartiment, camera mormintelor, care se va generaliza, în bisericile mănăstireşti, în secolul al XVI-lea[2]. Exteriorul bisericii prezintă o formă alungită caracteristică, avînd un acoperiş înalt, ascuţit şi agitat, fiecare element al acestuia acoperind o parte din biserică (abside, turlă, partea dinspre răsărit), cu o turlă al cărei tambur, din ce în ce mai înalt, se sprijină pe două sau trei socluri stelate, în afara celui inferior, pătrat, care se subţiază încetul cu încetul, tinzînd să devină şi el stelat. Formulă cît mai puţin bizantină cu putinţă, deoarece chiar elementul principal, turla (care ajunge dealtfel neobişnuit de zveltă), nu-şi mai arată în exterior forma rotundă caracteristică, ci este, dimpotrivă, mascată de un acoperiş în fleşă, destul de modest, dar care dă impresia că tînjeşte după fleşele gotice.[3] Occidentală şi ea, dar incorporată în canonul moldav, decoraţia uşilor în arc frînt şi muluri gotice concave şi convexe, ca şi cea a ferestrelor, dintre care unele, cele ale naosului şi ale altarului, prezintă ancadramentul cu baghete caracteristice începutului Renaşterii franceze, iar altele, splendide forme simple, dar de cel mai pur stil gotic raionant şi chiar înflorat. Occidentalele şi delicatele nervuri ce subliniază pandantivii. Occidentali, de asemenea, dar care au devenit, în România, specific moldoveneşti, sînt contraforţii.

Unele timide încercări din timpul domniei lui Ştefan cel Mare nu vor avea nici un viitor: leagănele romanice de la bisericile din Bălineşti şi Volovăţ marchează o întoarcere la vechi formule care nu vor mai fi reluate după anul 1522.

Dimpotrivă, decoraţia exterioară, care nu-i va supravieţui lui Ştefan cel Mare, nu înseamnă că n-a creat şi ea, în aceşti cîţiva ani, o formulă caracteristică şi constantă, ale cărei proporţii între diferitele ei componente variază adesea, dar al cărui principiu rămîne neschimbat: deasupra soclului bisericii, un zid de piatră cioplită, adesea şlefuită, încoronat cu o friză de cărămidă compusă din două rînduri de firide inegale ca mărime, cele de sus fiind, în general, reduse la jumătatea dimensiunilor celor de jos, iar şi mai sus, sînt trei sau patru şiruri de discuri smălţuite, uneori netede, cu un buton central, alteori înfăţişînd figuri fantastice[4]. Absidele sînt decorate în acelaşi fel, avînd, în plus, un rînd de arcaturi înalte din cărămidă ce acoperă spaţiul ce separă soclul de friză. Partea esenţială a decoraţiei este reprodusă, în general, pe tambur.

Decoraţia faţadelor prin policromia materialelor, conform tradiţiei bizantine (aşa cum este aplicată atît în Tracia, cît şi în Bulgaria sau în Serbia), moştenită, foarte probabil, de la arhitecţii sîrbi[5], dispare complet în secolul al XVI-lea, pentru a face loc decoraţiei pictate, ce acoperă toată faţa exterioară a zidurilor, decoraţie necunoscută în timpul secolului al XV-lea. Pictura în frescă nu se întîlneşte decît în interiorul bisericii. Puţinele fragmente rămase din această epocă sînt în număr atît de

---

[1] Prima biserică cu două turle din Moldova este biserica mănăstirii Galata din Iaşi, ctitoria lui Petru Şchiopu din anul 1584 (V.D.).

[2] După cum s-a arătat (nota p. 119), gropniţa apăruse înainte de epoca lui Ştefan cel Mare (V.D.).

[3] Nici vorbă de tînjire după fleşele gotice. Acoperişurile cu siluetă piramidală prelungă erau dictate de logica materialului de învelitoare — şiţa — care reclamă pante repezi, mai ales într-o regiune cu ploi şi zăpezi abundente, cum este Bucovina (V.D.).

[4] Este curios cît de puţină atenţie a acordat P. Henry ceramicii monumentale care constituie unul dintre cele mai interesante capitole ale decoraţiei exterioare a bisericilor lui Ştefan cel Mare (Corina Nicolescu, *Începuturile ceramicii monumentale în Moldova*, în *Omagiu lui G. Oprescu*, Bucureşti, 1961, pp. 373—376; idem, *Decorul mănăstirii Neamţ în legătură cu ceramica monumentală din Moldova în secolul al XV-lea*, în SCIA, 1955, nr. 1—2, pp. 115—137; V. Drăguţ, *Ceramica monumentală din Moldova, operă de inspirată sinteză*, în MIA, 1976, nr. 1, pp. 33—38; pentru interpretarea unor teme decorative de pe discurile ceramice, cu figuri de animale fantastice preluate din „Fiziolog", a se vedea şi Mihai Ispir, *Consideraţii asupra decoraţiei în arhitectura civilă din Moldova. I. Epoca lui Ştefan cel Mare*, în SCIA, 1982, pp. 7—18 (V.D.).

[5] Dincolo de faptul că — aşa cum s-a mai arătat — nu există nici un temei documentar sau de alt fel pentru a dovedi venirea unor meşteri sîrbi în Moldova, în Serbia nici nu se cunoaşte o decoraţie monumentală comparabilă cu aceea a bisericilor lui Ştefan cel Mare. Policromia materialelor nu demonstrează nimic, căci policromiile sînt cunoscute pretutindeni în arhitectura evului mediu, dar mijloacele şi modurile de realizare sînt diferite (V.D.).

mic încît preferăm să le studiem în cartea a IV-a, consacrată picturii moldoveneşti. Cît priveşte sculptura, aceasta nu cunoaşte chipul omenesc şi se limitează doar la decoraţia geometrică şi vegetală care pune în valoare golurile; sculptura va fi, în toate epocile artei moldoveneşti, marea sacrificată.

Domnia lui Ştefan cel Mare, pe scurt, marchează apogeul arhitecturii moldoveneşti, ale cărei părţi constitutive au fost, aproape toate, elaborate în acest scurt răstimp de zece ani, de la sfîrşitul războaielor cu turcii pînă la cel cu polonezii. Meşterii din secolul următor, rămînînd în general credincioşi normelor fixate sub domnia acestui voievod, vor şti totuşi să reîmprospăteze originalitatea artei moldoveneşti prin dezvoltarea planului, extinderea şi fixarea unor formule privind pictura interioară şi apariţia celei mai interesante manifestări a ei: pictura exterioară.

CARTEA A III-A

ARHITECTURA MOLDOVENEASCĂ ÎN SECOLUL AL XVI-LEA (DE LA BOGDAN AL-III-LEA LA MOVILEŞTI)

CUVÎNT ÎNAINTE

SECOLUL LUI PETRU RAREŞ

Secolul al XVI-lea înseamnă pentru Moldova o îndelungă agonie, întreruptă de neaşteptate reveniri, dar fără ca acestea să aibă vreo urmare. Asemenea unui bolnav atins de-o maladie mortală, care trece, alternativ, prin stări de ameliorare şi de reîntoarcere a bolii înainte de-a pieri în mod definitiv în neant, tot astfel şi Principatul Moldovei, sub imboldul unui stăpînitor energic, ca Petru Rareş, încearcă uneori să-şi amintească de vechea-i cutezanţă pentru a lupta împotriva inevitabilului şi a înscrie iarăşi cîteva splendide pagini de glorie în analele sale; în curînd însă soarta îşi va spune cuvîntul şi istovirea poporului, indiferenţa statelor vecine şi puterea în continuă creştere a Imperiului otoman îşi dau mîna pentru a lăsa să cadă asupra ţării lespedea propriului său mormînt, care, începînd din veacul ce urmează, în pofida cîtorva încercări sporadice şi a unui inutil eroism, presărate în cursul acestui dureros răstimp, va fi pecetluită în mod definitiv pînă la deşteptarea sa de la mijlocul secolului al XIX-lea.[1]

Totuşi, aşa cum se întîmplă adesea, decadenţa politică extremă nu atrage după sine şi o imediată decadenţă a artelor; dimpotrivă, acestea, pe tot parcursul veacului al XVI-lea, îşi continuă evoluţia ce începuse atît de strălucit sub Ştefan cel Mare şi, în ceea ce priveşte pictura, ea înseamnă încoronarea eforturilor artiştilor din secolul al XV-lea. Apoi, chiar la începutul celui de al XVII-lea veac, după Suceviţa, arta moldovenească se transformă, intră şi ea în epoca de decadenţă şi, în pofida unor foarte interesante monumente care păstrează tradiţiile marii epoci, principiile se schimbă, se alterează, se lasă pătrunse de numeroase elemente străine. Începe o nouă epocă pentru arta românească, artă ale cărei principale tendinţe le vom semnala la sfîrşitul acestei lucrări, dar căreia i se poate consacra, cu toată îndreptăţirea, un studiu special.

Fără a voi să cercetăm în amănunt istoria Moldovei din secolul al XVI-lea, este necesar, totuşi, să-i facem un scurt rezumat pentru a contura cadrul în care se înscriu frumoasele edificii pe care le vom studia în această a treia carte. Există unele contraste ce merită a fi scoase în evidenţă şi o anume trăsătură caracteristică pe care o vom descoperi în cursul investigaţiilor noastre şi-ar putea găsi o explicaţie logică în circumstanţele politice.

Copleşitoarea moştenire lăsată de Ştefan cel Mare a fost preluată mai întîi de fiul său Bogdan al III-lea, cel pe care l-a încoronat încă din timpul vieţii sale în împrejurările dramatice care se cunosc[2]. Voievodul acesta, viteaz, dar tînăr şi fără prea multă experienţă, a fost nevoit să-şi petreacă cea mai mare parte a celor treisprezece ani de domnie (1504—1517) apărîndu-şi fruntariile de la miazănoapte şi de la răsărit. În pace cu turcii, urmînd sfatul pe care, dacă ar fi să-i credem pe cronicari, i-l dăduse însuşi tatăl său pe patul de moarte[3], i-ar fi putut dărui ţării cîţiva ani de linişte dacă n-ar fi fost atras de politica de anvergură şi dacă geniul rău al Moldovei n-ar fi făcut să renască iarăşi problema Pocuţiei, eternul măr al discordiei dintre moldoveni şi polonezi. Într-adevăr, înşelat în speranţa unei căsătorii cu sora regelui Poloniei, Elisabeta, mariaj în vederea căruia retrocedase ultima cucerire a lui Ştefan cel Mare, Bogdan al III-lea a încercat să-şi reia teritoriile la care renunţase, pătrunzînd de mai multe ori în Pocuţia (1506, 1509), fără alt rezultat în afara unei riposte poloneze şi, la încheierea păcii, a menţinerii vechiului statu quo (1510). Ultimii ani şi i-a

[1] Furat de efectele retorice, P. Henry oferă aici o imagine sumbră şi inexactă a istoriei moldoveneşti, căci, în pofida adversităţilor, Moldova nu a dispărut ca stat, iar realizările în plan politic şi cultural-artistic din secolele care au urmat sînt demne de toată atenţia (V.D.).

[2] Cf. Le Règne et les constructions d'Étienne le Grand, în „Mélanges Diehl" (P.H.).

[3] Tratatul acesta, în fond onorabil, care interzicea turcilor să-şi ţină trupe şi chiar să-şi construiască moschei pe teritoriul Moldovei, a rămas în vigoare pînă în secolul al XIX-lea, şi va fi invocat pînă în 1857, ba chiar şi în 1866 (P.H.)

petrecut în lupta cu tătarii și a murit la Huși, în 1517, chiar în cursul pregătirii unei noi expediții.

Fiul său natural, Ștefan cel Tînăr, *în vîrstă de numai nouă ani la urcarea sa pe tron, n-a avut nimic mai important de făcut, odată devenit major, decît să-și ucidă tutorele, pe Luca Arbure, vechiul slujitor al lui Ștefan cel Mare, care ne-a lăsat ctitoria ce-i poartă numele, și să se dedea unei vieți dezordonate care i-a adus o moarte prematură (1527)*[1].

Boierii, adunați la Hîrlău, i-au dat atunci coroana fiului natural al lui Ștefan cel Mare, Petru, *fiul Mariei Rareș. Deoarece, după dreptul constituțional al Moldovei, funcția de voievod era electivă, dar nu în afara dinastiilor naționale — indiferent dacă nașterea era sau nu legitimă; nu s-a făcut niciodată vreo diferență, din pricina aceasta, în privința drepturilor.*

Petru Rareș moștenise multe din însușirile tatălui său: curajul, iscusința armelor, dorința nestăvilită de-a păstra independența țării; și, din toți urmașii lui Ștefan cel Mare, Petru a fost cel care s-a străduit cel mai mult să-i semene. Victoria a surîs cîțiva ani stemei cu cap de bour; dar voievodul nu fusese înzestrat cu unele din calitățile esențiale ale tatălui său — sîngele rece, simțul diplomatic, abilitatea politică. El n-a știut să facă în așa fel încît să nu aibă decît un singur dușman deodată, deoarece n-a știut să aleagă și nici să se limiteze. Ar fi trebuit să păstreze cu toată hotărîrea alianța cu turcii pentru a lichida, cu ajutorul lor, problema Transilvaniei sau a Pocuției; iar dacă, dimpotrivă, credincios politicii paterne, ar fi dorit să dea întîietate luptei împotriva turcilor și cîștigării independenței, ar fi trebuit, cu orice preț, să rămînă în relații pașnice cu suveranii creștini. Momentul era cu adevărat tragic. Nu de mult Ungaria fusese zdrobită la Mohács (29 august 1526) și nu mai putea, în ceasurile acelea de mare primejdie, să-și întindă protecția asupra Moldovei sau să ofere refugiu celor învinși. Ar fi fost așadar înțelept, din punct de vedere politic, ca Petru Rareș să renunțe la obsesia Pocuției, pentru a-și asigura cel puțin spatele, să dea dovadă de prudență în privința Transilvaniei și să realizeze, în interior, o unitate morală împotriva dușmanului din exterior. Dezastrul din 1538 a avut drept cauze imediate atacul polonezilor și trădarea boierilor, nemulțumiți de autoritatea voievodului.

Acest viteaz luptător a dat totuși pentru cîtva timp impresia că a reușit să reînvie zilele de glorie ale secolului al XV-lea. Strălucitoarele victorii din Transilvania păreau să asigure Moldovei, pentru moment, preponderența absolută în această provincie și să pună, cine știe? încă din veacul al XVI-lea bazele unui Imperiu român, cu șaptezeci de ani înaintea vremelnicei uniri a Principatelor sub sceptrul lui Mihai Viteazul. Dar împrejurările erau neprielnice. Imperiul, aprig disputat, cu armele în mînă, de către Ferdinand și Zapolya, nu putea să constituie o forță; calea cea mai înțeleaptă era aceea de-a se alia cu unul dintre concurenți, în speranța de-a obține, în schimb, vreo cetate și un eventual ajutor împotriva turcilor. După primele victorii ale lui Ferdinand, Rareș se aliază cu el (1528); dar în curînd, văzînd că Francisc I, Sigismund, Veneția și Soliman îi iau partea lui Zapolya, Moldova, complet izolată, nu putea decît să dea ascultare presiunilor sultanului și să-l părăsească pe Ferdinand. Petru Rareș pustiește atunci ținutul secuilor care-i rămăseseră credincioși acestuia din urmă, și obține de la Zapolya, prin convenția de la Lippa (mai 1529), cetățile Ciceu și Cetatea de Baltă și, în plus, tîrgul Bistrița. Lui Petru Rareș i-a trebuit dealtfel mai mult de un an de război, în care răstimp a avut loc răsunătoarea victorie de la Feldioara (20 iunie 1529), luarea Brașovului (29 octombrie) și a Bistriței (14 iulie 1530), pentru a intra în stăpînirea teritoriilor pe care le revendica; în 1530 se afla însă în culmea gloriei sale și construirea complexului mănăstiresc de la Probota (terminat în octombrie) părea să confirme, potrivit obiceiurilor tatălui său, biruințele și puterea voievodului moldovean.

Succes, din nenorocire, fără nici un fel de urmare. Îmboldit de propriu-i temperament, de amintirea lui Ștefan cel Mare și de tradiția politică a Mușatinilor, Petru Rareș a vrut să-și desăvîrșească victoria prin reluarea Pocuției — idee care i-a fost fatală. În pofida unei prime campanii norocoase (vara lui 1530), Petru Rareș s-a văzut nevoit să-l înfrunte, în anul următor, pe remarcabilul general Tarnowski care a recucerit tot teritoriul pierdut, învingîndu-și inamicii în sîngeroasa bătălie de la Obertyn.

Bătut și rănit, Petru Rareș nu se gîndea nicidecum să renunțe la luptă, gîndurile sale fiind preocupate de ideea de a-și scăpa țara de sub tutela turcească. Dar, în răstimpul dintre 1532—1533, părea destul de descumpănit, avînd dealtfel o linie de conduită cel puțin foarte imprudentă. În viziunea lui, reînceperea războiului împotriva Semilunii era legată de o înțelegere cu Imperiul austriac și poate că și cu alte națiuni. Profitînd

[1] Figura domnitorului Ștefan cel Tînăr (Ștefăniță) se cere reabilitată; în fapt el a încercat să combată fenomenul de destrămare politică a Moldovei, fenomen pe care îl antrenase marea boierime, dornică să se emancipeze de autoritatea domnească (V.D.).

de faptul că Soliman era angajat într-un război împotriva perșilor (1533), a pus la cale uciderea lui Gritti, comisarul turcilor pentru Transilvania, ca semnal al independenței (1534), încheind numaidecît o înțelegere cu Ferdinand (4 aprilie 1535); dar, în fața deficienței aliatului său, Petru Rareș a comis greșeala de neiertat de-a se întoarce încă o dată împotriva Pocuției, cu toate că asasinarea lui Gritti avea să atragă asupra-i, în mod inevitabil, represaliile otomane. Astfel că, la întoarcerea lui Soliman, victorios (1536), Petru Rareș n-a reușit să încheie pace cu polonezii, încăpățînîndu-se dealtfel pînă la urmă să revendice cîte ceva, fie chiar și o fîșie de pămînt lată de o mie de pași și cuprinzînd douăsprezece sate. E greu să înțelegem cum se poate că un asemenea voievod, cutezător și avînd o experiență atît de mare, a considerat că onoarea nu-i îngăduie să cedeze asupra unui punct atît de neînsemnat, în vreme ce înfrîngerea lui părea, dacă nu sigură, cel puțin virtuală. Oricum, prins între turci la sud, polonezi la nord, Zapolya la apus și tătari la răsărit, a întîmpinat primejdia cu tot curajul și poate că ar fi avut posibilitatea să scape profitînd de împăcarea generală care a restabilit pacea între Francisc I și Carol Quintul, și între Zapolya și Ferdinand, dacă polonezii nu s-ar fi menținut pe poziție și n-ar fi încheiat o alianță cu Soliman împotriva lui Petru Rareș. Domnitorul s-a apărat dealtfel cu succes, dar, la momentul critic, a fost părăsit de boieri și a fost nevoit să se refugieze aproape singur la Ciceu, în vreme ce un nepot de-al lui Ștefan cel Mare, Ștefan Lăcustă *a fost ridicat în scaunul domniei (1538).*

Petru Rareș a petrecut doi ani de dureros exil, în cursul căruia a avut parte de multe amărăciuni. Neputînd apăra el însuși Ciceul împotriva intrigilor țesute de dușmanii săi, a fost nevoit să cedeze cetatea ungurilor pentru ca, sub protecția acestora, să se simtă în siguranță. Apoi a fost nevoit să caute a recuceri favoarea Sultanului, și-l vedem astfel pe fiul lui Ștefan cel Mare ducîndu-se la Constantinopol, iar puțin mai tîrziu, Ștefan Lăcustă fiind asasinat (1540), recucerindu-și tronul de la succesorul acestuia, Alexandru Cornea, cu ajutorul unei armate turcești (1541).

Revenit la Suceava, unde este primit cu un entuziasm ieșit din comun, Petru Rareș nu mai era decît umbra celui ce fusese odinioară. Datorii de o sută de mii de ducați, un tribut anual de douăsprezece mii de ducați și, pe deasupra, continua supraveghere a turcilor, iată jalnicul bilanț al reîntronării sale. Acum era omul Porții, cu o gardă de cinci sute de spahii la Suceava, obligat să ia parte la expedițiile puse la cale de turci, în timp ce Buda cădea la rîndu-i sub puterea Semilunii (septembrie 1541), iar Ungaria devenea pașalîc. În mijlocul atîtor calamități, Petru Rareș încearcă să-și aibă și el partea de cîștig, năvălind în Transilvania în numele turcilor, dar profitînd de împrejurare pentru a-și redobîndi cele două cetăți, Ciceul și Cetatea de Baltă, deși se aflau în ruină (1543), și așteptînd cu nerăbdare un prilej care nu se lăsa nicidecum prins pentru a-și scutura jugul. Un suprem efort pe care soarta i l-a refuzat: după doi ani de relativă liniște, dedicați reconstruirii și împodobirii cîtorva biserici, ca și luptei împotriva bolii care progresa, Petru Rareș se stinge la 3 septembrie 1546.

Peste Moldova trece un șir de ani sumbri. Iliaș, *fiul lui Petru Rareș (1546—1551), trece la mahomedanism și devine bei la Silistra. Fratele său* Ștefan, *violent și crud, este asasinat de boieri după o domnie de șaisprezece luni (1552). Un fiu natural de-al lui Bogdan,* Alexandru Lăpușneanu *(numit astfel în amintirea mamei sale, originară din Lăpușna), i-a inspirat lui Negruzzi, din pricina cruzimii sale, o faimoasă nuvelă și, printr-o contradicție care nu este, poate, decît aparentă, și-a legat numele de cîteva ctitorii religioase, printre care cîteva foarte interesante biserici*[1]*. Din punct de vedere politic, domnia sa nu este marcată de nici un eveniment important. Moldova este complet subordonată Poloniei, iar în interior, voievodul a devenit celebru datorită în special conspirației care l-a silit să fugă în 1561 și, după întoarcere, uciderii celor patruzeci și șapte de boieri în timpul unui ospăț la care-i poftise, potolindu-și astfel neîmpăcata ură adunată în cei trei ani de exil la care îl condamnase trecuta lor revoltă. Mai interesantă, poate, este figura aventurierului grec care l-a alungat de pe tronul Moldovei în 1561, Iacob Eraclid, care-și spunea „Despot" și „Marchiz" de Paros și de Samos, de unde i s-a tras și numele cu care a rămas în istorie —* Despot Vodă. *Acest personaj straniu și enigmatic, care a conceput se pare*

---

[1] Ca și în cazul lui Ștefăniță, lui Alexandru Lăpușneanu faima de cruzime i-a fost atrasă de ura boierilor care nu doreau un domnitor autoritar. Îndepărtarea trădătorilor pentru a păstra unitatea interioară a țării amenințate era un act politic necesar și nu altfel a procedat, la timpul său, Ștefan cel Mare. Altminteri, Alexandru Lăpușneanu a fost un iubitor avizat de cultură și artă, în acest sens fiind revelatorii ctitoriile și operele de artă decorativă făurite din inițiativa sa, susținutul sprijin acordat așezămintelor de la Athos unde a reconstruit în întregime mănăstirea Dochiariu. Notabilă este și corespondența sa din care rezultă că știa cu exactitate ceea ce dorește în materie de artă (V.D.).

planul de a-i uni pe toți românii într-o singură țară, n-a putut, în timpul scurtei sale domnii (1561—1563), să se remarce prin nici o acțiune importantă, turcii, ca și Ferdinand, privindu-l cu neîncredere, Zapolya fiindu-i ostil (deoarece îl vedea ațintindu-și privirile asupra Transilvaniei, atitudine tradițională a Moldovei), ca și Chiajna, fiica lui Petru Rareș (căreia voia să-i răpească tronul Țării Românești), ca și polonezii (protectorii lui Alexandru Lăpușneanu), iar boierii, care nu vedeau în el decît un venetic, urîndu-l de moarte. Constrîns, din pricina revoltei acestora, să se închidă în cetatea Sucevei, s-a apărat cu dîrzenie, dar foametea l-a silit să se predea și a fost ucis. Ștefan Tomșa (1563—1564), urcînd treptele tronului peste cadavrul înaintașului său, n-a reușit nici el să-l păstreze; alungat fiind de Alexandru Lăpușneanu, Tomșa se refugiază la polonezi, dar aceștia îl omoară. Alexandru, la rîndu-i, a avut și el un sfîrșit tragic, căci a murit, otrăvit, la 5 mai 1568.

Alexandru Lăpușneanu a fost, cu toate defectele sale, ultimul domnitor de oarecare faimă pe care l-a avut Moldova în veacul al XVI-lea. Urmașii săi n-au fost decît niște marionete, la cheremul turcilor tot timpul și al toanelor acestora, încercările lor de rezistență neizbutind niciodată. Fiul său Bogdan (1568—1572) a fost răsturnat după puțină vreme de către Ioan Vodă cel Cumplit, care a ucis un mare număr de boieri pentru a pune capăt uneltirilor, care îl bate pe rivalul său Petru Șchiopul dar, încercînd să se opună pretențiilor tot mai mari ale turcilor, a fost bătut de către aceștia, cu tot sprijinul primit de la cazaci, și ucis în mod groaznic, legat de patru cămile și sfîrtecat în bucăți (1574)[1]. Petru Șchiopul (1574—1591) și-a petrecut o bună parte din timp luptînd împotriva celorlalți pretendenți la tron, mai întîi împotriva lui Ion Potcoavă, care a izbutit totuși să domnească două luni (noiembrie-decembrie 1577), după care a fugit în Polonia unde și-a găsit și moartea, apoi împotriva lui Iancu Sasul, care a rezistat ceva mai mult (1579—1582), dar care a avut aceeași soartă. Apoi Petru Șchiopul a fost nevoit să ia și el, la rîndu-i, calea exilului, lăsînd tronul lui Aron Tiranul (1591—1595), omul turcilor, care a fost îndepărtat de la domnie pentru puțină vreme (1592) de către Alexandru cel Rău și Ion Cazacul; episod după care își recucerește tronul pentru încă trei ani. În 1595, Sigismund Bathory, din proprie inițiativă, îl răpește și îl duce în Transilvania, punîndu-l în loc pe Ștefan Răzvan care, patru luni mai tîrziu, este alungat și el de pe tron de către polonezi care-l învestesc ca domn al Moldovei pe Ieremia Movilă, alt boier, fratele mitropolitului Gheorghe. Noul domn, deși a avut de întîmpinat multe adversități, a reușit să se mențină pe tron timp de zece ani (1595—1606) și să întemeieze o dinastie. Dar domnia sa nu a fost deosebit de norocoasă. În anul 1600 a fost detronat pentru scurt timp de către faimosul erou valah Mihai Viteazul care, prin cucerirea Moldovei, desăvîrșea, pentru prima dată, unirea țărilor române sub un singur sceptru, dar numai pentru cîteva luni. Cucerire efemeră, dar care strălucește ca un fulger în noapte. Mihai Viteazul a dus cu el în mormînt, pentru mai bine de două secole, independența României și idealul național. Moartea sa (1601) deschide porțile secolului al XVII-lea, răstimp de grabnic regres ce pregătește îndelunga stare de somnolență a epocii fanariote[2]. În Moldova, Ieremia Movilă se stinge în liniște (1606), după o domnie care nu a fost marcată de nici un eveniment de răsunet; biserica Sucevița, pe care a înălțat-o împreună cu fratele său Gheorghe, marchează sfîrșitul seriei de ctitorii inaugurată de Ștefan cel Mare, ca pentru a simboliza începutul unei noi ere. Sucevița este dealtfel o amintire tîrzie a măreței epoci; domnia lui Petru Șchiopul a văzut începerea zidirii bisericii Galata de lîngă Iași, care conține deja principiile artei celei noi ce caracterizează secolele XVII și XVIII, artă compozită dar unitară, îmbinare de elemente moldovenești și muntenești, pentru a se sublinia parcă și mai limpede că cele două Principate se află, de acum înainte, într-o stare de comună aservire. Artă de decadență și ea, care, în pofida cîtorva frumoase exemple, duce încetul cu încetul la acele monumente banale, fără stil, fără frumusețe, fără grație și fără caracter de la începutul secolului al XIX-lea. Dar pe întreaga durată a secolului al XVI-lea aproape, în ciuda unor pauze forțate, arta moldovenească a continuat, în mijlocul decadenței generale, să arunce o lumină vie, chiar să-și perfecționeze formulele, ca și cum ar fi vrut să ne arate că Moldova nu abdica și nu consimțea încă, oricît de vitrege ar fi fost circumstanțele istorice, să renunțe cîtuși de puțin la idealul, personalitatea și nădejdile ei.

---

[1] P. Henry nu sesizează caracterul eroic exemplar al luptei lui Ioan Vodă cel Cumplit, victimă a năzuințelor sale de independență (V.D.).

[2] Inexact. Secolul al XVII-lea se caracterizează nu numai printr-un stăruitor efort pentru păstrarea ființei țărilor române — în acest sens fiind exemplară figura lui Matei Basarab —, dar și prin remarcabile realizări în domeniul culturii și artei. Tocmai acest secol este marcat de domniile lui Matei Basarab, Șerban Cantacuzino și Constantin Brîncoveanu, în Țara Românească, Miron Barnovschi și Vasile Lupu în Moldova, în vremea cărora s-au construit numeroase ctitorii și palate, din a căror generoasă inițiativă au rezultat opere de referință pentru întreaga istorie a artei românești (V.D.).

CAPITOLUL I

CONSTRUCȚIILE RELIGIOASE DE LA MOARTEA LUI ȘTEFAN CEL MARE PÎNĂ LA URCAREA PE TRON A LUI PETRU RAREȘ

După moartea lui Ștefan cel Mare urmează o perioadă de vreo douăzeci de ani în cursul căreia ridicarea lăcașurilor de cult a cunoscut un răstimp de considerabilă frînare, cînd nimeni n-a încercat să reînnoiască formulele artistice. Această perioadă, care corespunde domniilor lui Bogdan cel Orb (1504—1517) și a lui Ștefăniță (1517—1527), ocupat, primul, să-și încerce norocul în luptele purtate la toate granițele țării, iar celălalt cu satisfacerea tuturor pasiunilor, era, într-adevăr, prea puțin prielnică marilor avînturi artistice. Apoi faptul de-a fi fost silită să se supună turcilor a pus capăt nestăvilitului entuziasm național și religios al Moldovei despre care bisericile lui Ștefan cel Mare ne vorbesc, și astăzi chiar, într-un chip atît de emoționant. Va trebui să se urce pe tron Petru Rareș, atît de devotat politicii și amintirii tatălui său, pentru a vedea reapărînd, odată cu reluarea războiului împotriva necredincioșilor, era marilor ctitorii religioase.

Totuși, perioada care se întinde de la moartea lui Ștefan cel Mare pînă la urcarea pe tron a finului său natural este departe de-a fi sterilă. Dintre cele șapte sau opt biserici care se ridică în răstimpul acesta, cîteva dintre ele merită un studiu aparte; și mai ales sub Bogdan, arhitectura ce luase naștere în veacul al XV-lea a dat la iveală cel mai grandios monument al ei, biserica mănăstirească *Sfîntul Gheorghe din Suceava*, unde sînt aplicate, destul de fidel, dar cu toate consecințele de rigoare, principiile formulate de artiștii marelui Ștefan, dar pe o scară mai mare. Perioada pe care o studiem acum este în realitate epilogul celei de care ne-am ocupat în Cartea a II-a.

Biserica, plină de modestie, fără turlă, a cărei formulă ne-o amintește pe cea de la Arbore sau pe cea de la Reuseni, pare să se fi bucurat de mare trecere și se prezintă într-o adevărată serie care, trecînd prin biserica *Sfîntul Ioan cel Nou de la Șipote* (județul Iași), construită de Luca Arbure în 1507, prin cea de la *Văleni* (lîngă Roman), ridicată de postelnicul Șarpe în 1519, și prin altele încă, se termină cu *Biserica Duminica tuturor sfinților de la Părhăuți* (fig. 67), înălțată în 1522 de logofătul Gavril Trotușan.

Monumentele acestea sînt construite conform principiilor bine cunoscute. Biserica din Părhăuți, de pildă, prezintă multe analogii cu cea de la Reuseni, exteriorul fiind întru totul asemănător. Prototipului curent i s-a adăugat totuși un pronaos exterior, un simplu pridvor[1] însă ce se deschide spre exterior prin două arcade și pare să dezvolte doar ceea ce se afla în germene în planul bisericii de la Arbore sau al celei de la Reuseni (fig. 64 și 65), dar care prevestește noi timpuri. Planul, și el, care face parte din aceeași categorie, prezintă mai multă unitate. Naosul și pronaosul au aceeași boltă în calotă

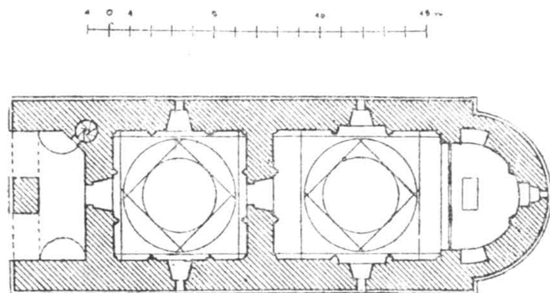


Fig. 67. Biserica Duminica tuturor sfinților din Părhăuți (1522). Planul (după Balș).

[1] Pridvorul deschis de la Părhăuți este un element arhitectonic nou, deosebit de semnificativ și important pentru monumentele din secolul al XVI-lea, el fiind reluat la Humor, Moldovița, Burdujeni (V.D.).

pe pandantivi moldovenești; s-a renunțat la arcele din pronaos de la Reuseni sau de la Arbore. Absidele laterale sînt indicate doar printr-o ușoară excavație în ziduri, orizontală[1] și subliniată numai prin două grupuri de colonete subțiratice care, din dorința de unitate, fără îndoială, le aflăm reproduse la ușa dinspre apus a naosului, ca și, mai ales, pe cei patru pereți ai pronaosului. Bisericile din Șipote și Văleni au rămas credincioase absidei laterale indicată printr-o excavație curbă în grosimea zidului, ca la Reuseni și la Arbore; pronaosurile lor sînt, totuși, mai simple și acoperite printr-un simplu leagăn longitudinal.

Așa că ești cu atît mai surprins de contrastul deplin pe care îl oferă, cu bisericile precedente, biserica Sfîntul Gheorghe de la Suceava (pl. VII, 6), o grandioasă realizare arhitecturală, deși e contemporană cu acestea (1514–1522). Gîndul ne duce numaidecît la biserica Înălțarea de la Neamț, dar prima este încă și mai mare. Lungimea celor două biserici (abstracție făcînd de cele două pridvoare) este aceeași, 38 m dar lățimea, la biserica din Suceava, este de 16,75 m (la abside) față de 13,20 m cît are cea de la Neamț, și de 12,75 m (de la un zid la altul), față de 9,60 m. Pronaosul celei de la Suceava măsoară în interior 10,50 m × 8,75 m față de 8,20 m × 5,80 m cît măsoară cel de la Neamț; iar restul este proporțional cu acestea. Dar ambele biserici seamănă întrucîtva una cu alta. La exterior, aceleași arcaturi, aceleași discuri smălțuite care, în treacăt fie spus, apar aici pentru ultima dată în Moldova; același rînd dublu de firide, cu toate că, spre deosebire de cele de la biserica din Neamț, cele de la biserica din Suceava au aproape aceleași dimensiuni, cele din rîndul de sus corespunzînd intervalelor celor din rîndul de jos (pl. VII, 6). În plus, la Suceava, acoperișul, inabil restaurat de Romstorfer (racordul dintre diferitele părți ale acestuia și baza turlei este de-a dreptul supărător) și cu un aspect oarecum germanic (a se observa doar desenele geometrice multicolore alcătuite din țigle smălțuite), reproduce totuși, în ansamblu, forma inițială, care va trebui să i se redea și celei de la Neamț. Dar, în afara acestor detalii, cele două biserici sînt aproape de același tip.

Dar nu același lucru se poate spune și despre interiorul lor. Cele două pronaosuri, cu dubla lor calotă pe pandantivi moldovenești, sînt în mod evident asemănătoare, dar naosul bisericii de la Suceava prezintă o particularitate curioasă. În locul gropniței există o simplă prelungire a naosului, către apus, prelungire căreia îi corespunde aceeași articulație la răsărit, între turlă și altar. Aceste două prelungiri sînt boltite, fiecare, în leagăn, și sînt subliniate, fiecare, la nord și la sud prin cîte o firidă mare (fig. 68). Un plan pe care îl cunoaștem: planul bisericilor tradiționale, ale căror procedee reapar pentru o ultimă dată. Nu e vorba, aici, nici măcar de un caz cu totul izolat; reîntoarcerea la asemenea forme există în germene la naosul bisericii Sfîntul Ioan Botezătorul de la Piatra-Neamț (fig. 49), la cel de la Borzești

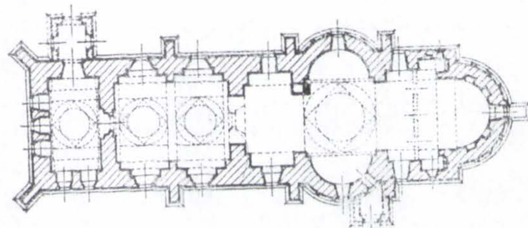


Fig. 68. Biserica Sfîntul Gheorghe din Suceava. Planul (după Balș).

(fig. 50) și de la Războieni. Principiile diferă, dar firidele caracteristice au reapărut la aceste trei biserici. Era suficient să fie alungite pentru a regăsi planul tradițional. Motivele acestei soluții se pot ghici cu destulă ușurință: biserica Sfîntul Gheorghe, menită a fi biserica episcopală a capitalei și urmînd a primi marea mulțime de credincioși care vin în fiecare an să venereze moaștele sfîntului Ioan cel Nou, patronul Moldovei, care vor fi transferate, în 1589, de la Mirăuți la Sfîntul Gheorghe, trebuia să fie de dimensiuni mai mari decît orice altă biserică, și reîntoarcerea la naosul alungit și boltit în leagăn era procedeul cel mai simplu. Și din rațiuni de aceeași natură a fost dărîmat, mai tîrziu, zidul despărțitor dintre naos și pronaos și înlocuit printr-un mare arc transversal, care se poate vedea și astăzi.

[1] Inadvertență: adîncirea absidelor în ziduri nu este „orizontală", ci se desfășoară pe toată înălțimea naosului (V.D.).

În privința pridvorului, data adăugirii sale este oarecum nesigură. O inscripție aflată pe zidul cimitirului învecinat ne spune că mitropolitul Teofan a construit un pridvor în anul 1579, în cinstea Sfîntului mucenic Ioan cel Nou[1]. Să fie vorba de pridvorul de la biserica Sfîntul Gheorghe? Există două conjuncturi care ne fac să ezităm: pe de-o parte locul insolit al acestei inscripții, pe de altă parte, menționarea numelui sfîntului Ioan cel Nou, care nu a fost strămutat la biserica Sfîntul Gheorghe decît în 1589. Se poate presupune, este adevărat, că piatra care poartă inscripția a fost deplasată, ca și cele trei pietre de mormînt care se află alături, cu prilejul uneia din restaurările edificiului, și că, pe de-altă parte, se știa probabil încă din 1579 că moaștele sfîntului proteguitor al Moldovei vor fi aduse în noua ctitorie. Așa că nu avem de ce ne mira că majoritatea istoricilor, Dimitrie Dan[2] și dl. Balș[3] în special, admit ca dată a construirii pridvorului anul 1579[4]. Se vede însă că, în privința aceasta, o oarecare undă de îndoială mai stăruie încă.

[1] Kozak, *Inschriften*, p. 135 (P.H).

[2] *Biserica sf. Gheorghe din Suceava*: *B.C.M.I.*, III (1910), p. 134 (P.H.).

[3] *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, p. 171 (P.H.).

[4] Vechile teorii la care se raliază, e drept că șovăielnic, P. Henry, privind construirea ulterioară (în 1579) a pridvorului bisericii Sf. Gheorghe din Suceava trebuie respinsă definitiv, întrucît decorul pictat — atît cel interior, cît și cel exterior — este unitar și datează din epoca lui Petru Rareș (V.D.).

CAPITOLUL II

ARHITECTURA RELIGIOASĂ SUB PETRU RAREŞ ŞI DOAMNA ELENA (1527—1552)

Biserica Sfîntul Gheorghe din Suceava înseamnă astfel o splendidă verigă între epoca lui Ştefan cel Mare şi cea a lui Petru Rareş. Sub acest din urmă voievod asistăm într-adevăr, aşa cum am mai spus, la o reluare a construcţiilor religioase în Moldova, ai cărei artişti continuă tradiţia lui Ştefan cel Mare, dezvoltă principiile şi accelerează evoluţia artei locale, pregătind-o în vederea asimilării inovaţiilor venite din Ţara Românească, inovaţii care, de asemenea, au alterat-o şi au abătut-o de la calea ei firească.

Prima ctitorie a lui Petru Rareş, biserica mănăstirii *Probota* (pl. VII, 6), ridicată în primii ani ai domniei, 1530, era destinată, în viziunea ctitorului ei, să devină noua necropolă a dinastiei; căci, dacă şi-a înmormîntat pe prima soţie, Maria, moartă la 26 iunie 1529, la mănăstirea Putna a tatălui său, pentru el însuşi şi pentru a doua soţie, Elena, îşi rezervă mormîntul în noua ctitorie. Probota, sigură de sprijinul domnitorului, devine o rivală de temut pentru Putna şi, în cele din urmă, cîştigă bătălia[1].

Această superbă biserică nu prezintă totuşi o formulă nouă. Este înrudită încă de aproape cu Sfîntul Gheorghe din Suceava, atît prin aspectul său exterior, cît şi datorită planului (fig. 69). Edificiul alungit, marile arcaturi ale absidelor, cele două rînduri superioare de firide aproape egale, dublul soclu stelat, ornamentaţia tamburului se aseamănă aproape întru totul. Interiorul s-ar apropia mai curînd de cel al bisericii Înălţarea de la mănăstirea Neamţ; gropniţa este închisă aici pe toate cele patru laturi, iar nervurile care se văd de-a lungul diferitelor arce subliniind osatura bolţii pronaosului prezintă o amplificare a ceea ce exista la Neamţ. Ferestrele aveau modelul obişnuit; micile goluri pe care le vedem astăzi sînt de dată mai recentă, practicate în mijlocul unei umpluturi parţiale a vechilor ferestre al căror profil gotic se poate desluşi încă fără mare greutate sub tencuiala care le acoperă în momentul de faţă.

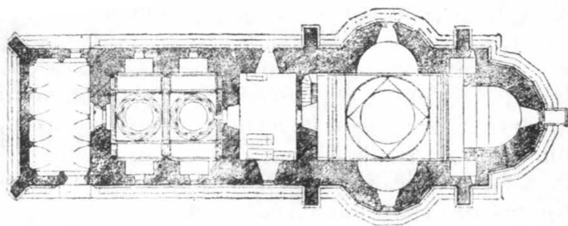


Fig. 69 Biserica mănăstirii Probota. Planul (după Balş).

Totuşi, dacă arhitectul rămîne fidel în ansamblu principiilor epocii precedente, el subliniază evoluţia, ce se vădise chiar din ultimii ani ai domniei lui Ştefan cel Mare. Alungirea edificiului este atestată nu numai prin consfinţirea gropniţei apărută la biserica Înălţarea de la Neamţ, dar şi prin adăugarea unui compartiment nou, pridvorul, adoptat poate, pentru prima oară, după cum am văzut, la Neamţ, dar inaugurînd de data aceasta un procedeu obişnuit.

Gropniţa şi-a găsit forma definitivă: o mică piesă intermediară între naos şi pronaos, cu o boltă joasă, peste care se află o încăpere secretă unde se ajunge printr-o scară săpată în zid[2].

Pridvorul prezintă de asemenea forma pe care o va lua de-acum înainte aproape fără nici o modificare; apără portalul de la intrare, foarte decorat întotdeauna, pe cînd uşa sau propriile-i

[1] Formularea este retorică, mănăstirea Probota nu a fost niciodată un centru cultural de importanţa Putnei (V.D.).

[2] „Încăperea secretă" la care se referă P. Henry, aşanumita tainiţă, este o altă contribuţie originală a arhitecturii din Moldova spre deosebire de monumentele ariei sud-est europene cu care adesea a fost comparată. Ideea tainiţei apăruse încă în secolul al XIV-lea, la biserica din Rădăuţi, fiind reluată în secolul al XVI-lea, mai ales la bisericile mănăstireşti (Probota, Humor, Moldoviţa, Suceviţa). (V.D.).

uşi de acces sînt modeste şi tăiate la nord şi la sud; primeşte lumina prin nişte imense ferestre ce ajung aproape pînă la boltă (şi care, aici, au fost ulterior astupate)[1].

Acest tip arhitectural cu cinci compartimente — pridvor, pronaos, gropniţă, naos, altar — va fi de-acum înainte planul obişnuit al unei biserici, cu următoarele caracteristici: pridvorul sub forma unui dreptunghi alungit, mai mult lat decît lung, luminat de nişte ferestre mari, adesea fără geamuri; pronaosul, dimpotrivă, mai mult lung decît lat, luminat de două sau patru ferestre gotice, boltit prin două calote pe arce destul de late la nord şi la sud şi separate printr-un arc median, ornat de obicei cu muluri semicilindrice; gropniţa, mică şi scundă, luminată prin două ferestre, deasupra căreia se află în general o mică încăpere unde se ajunge printr-o scară în spirală practicată în zid; naosul boltit prin turla tradiţională; altarul obişnuit, cu o unică absidă, flancat de un diaconicon şi o proscomidie de dimensiuni modeste, dar nemaiafectînd forma iniţială a unor simple firide.

Planul edificiilor ce se vor ridica după ctitorirea bisericii mănăstirii Probota va fi determinat în mare măsură de aceste principii arhitecturale[2]. Aşa cum sînt, îndeosebi biserica *mănăstirii Humor* (pl. XXXVIII, 2), ridicată în 1530 de către logofătul Toader, şi cea a *mănăstirii Vatra-Moldoviţei* (pl. XXXVIII, 3), zidită în 1532 de către Petru Rareş, la mică distanţă de vechea ctitorie a lui Alexandru cel Bun, complet căzută în ruină. Planul acestor două biserici este întru totul asemănător (fig. 70), cu singura diferenţă că naosul de la Humor este acoperit cu o simplă calotă ce se reazimă pe dublii pandantivi moldoveneşti, în vreme ce Vatra-Moldoviţei are o turlă tradiţională. Cele două pridvoare sînt aproape identice, deschise spre apus, prin două şi, respectiv, trei largi goluri, iar la nord şi la sud prin cîte un gol înalt. Cazul Humorului este interesant, deoarece desenul absidelor este întru totul asemănător celui ce aparţine bisericilor cu o turlă şi că, în general, absidele laterale dispar atunci cînd nu există turlă. Mai menţionăm biserica Adormirea Maicii Domnului de la *Baia* (1532), care nu are gropniţă; biserica Sfîntul Dumitru de la *Suceava* (1536), care reproduce planul de la Humor, doar că lipseşte gropniţa[3] şi că pridvorul este închis prin nişte înalte vitralii gotice (pl. VIII, 4)[4]; şi *mănăstirea Bistriţa*, ctitoria lui Alexandru cel Bun, restaurată de Petru Rareş prin 1542, ca recunoştinţă pentru adăpostul ce i l-a oferit în 1538; dar biserica pe care o vedem astăzi (pl. VIII, 2) este rezultatul unei restaurări de mare anvergură executată din porunca lui Alexandru Lăpuşneanu.

Moartea lui Petru Rareş nu a pus capăt seriei de edificii religioase. Pridvorul de la Voroneţ, decorat cu menologul complet, ca şi toată pictura exterioară a bisericii, executată în 1547, un an după moartea lui Petru Rareş, i se datoresc mitropolitului Grigorie Roşca. Elementul cel mai remarcabil este oferit, poate, de cele două frumoase ferestre gotice care luminează, la nord şi la sud, acest pridvor închis (pl. XLVI). Dar mai cu seamă văduva voievodului, doamna Elena, este cea care continuă pioasa tradiţie lăsată de soţul său, care era, în egală măsură, şi a propriei sale familii, căci era fiică de despot sîrb; şi-a legat numele de mai multe biserici[5], care reproduc în general modelele obişnuite, prilejuind însă unele observaţii interesante. Biserica episcopală din Roman, de pildă (pl. VIII, 3 şi fig. 71), începută de Petru Rareş în

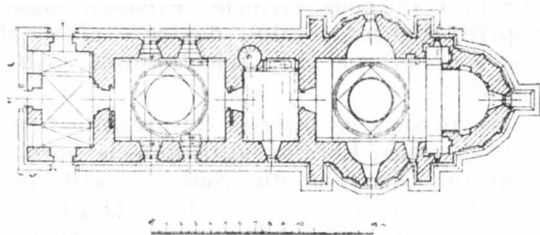


Fig. 70. Vatra-Moldoviţei. Planul (după Balş).

[1] Ferestrele pridvorului au fost redeschise (V.D.).

[2] Ctitoriile lui Petru Rareş au următoarea cronologie: 1530, biserica de la mănăstirea Humor (înălţată de logofătul Toader) şi Probota; 1531—1532, Vatra-Moldoviţei; 1532, biserica Adormirea Maicii Domnului de la Baia; 1535, Sf. Dumitru de la Suceava şi mănăstirea Coşula, zidită de marele visiernic Mateiaş; 1539, biserica din Horodniceni (ridicată de acelaşi mare vistiernic); 1541, biserica Sf. Împăraţi de la Iaşi; 1542, biserica din Zaharești, zidită de Nicoară Hîra, pîrcălab de Hotin; mănăstirea Rîşca, ctitoria episcopului Macarie, şi Bistriţa; iar la date necunoscute, bisericile Sf. Paraschiva din Tîrgu-Frumos, Sf. Dumitru din Hîrlău şi turla „Bisericii Albe" de la Baia, restul bisericii datînd probabil din timpul lui Ştefan cel Mare. Găsim numele lui Petru Rareş şi printre ctitorii a două mănăstiri de la Muntele Athos, Protaton (1534) şi Dionisiu (1537). (P.H.).

[3] Gropniţa nu există decît în bisericile mănăstireşti (P.H.).

[4] Spre deosebire de Humor, cu care este comparată, biserica Sf. Dumitru din Suceava mai are şi turlă. De precizat că ancadramentele ferestrelor sînt de stil gotic cu traforuri, dar nu au „vitralii gotice", ci geamuri moderne (V.D.).

[5] Episcopia din Roman, 1550; biserica Sf. Gheorghe din Botoşani, 1551; biserica Învierii de la Suceava, 1551; Biserica Adormirea Maicii Domnului din Botoşani, 1552 (P.H.).

1542 şi terminată de doamna Elena în 1550, are pronaosul acoperit cu două calote proptite fiecare de cîte două arce, şi un pridvor închis, de dimensiuni mai mari ca de obicei, în scopul, fără îndoială, de a dispune de un spaţiu suficient pentru o mare mulţime de credincioşi. În

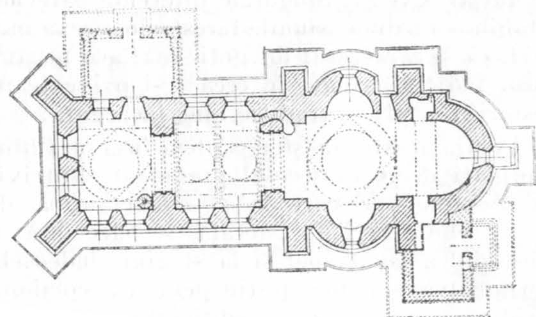


Fig. 71. Biserica episcopală de la Roman. Planul (după Balş).

exterior este ornată cu trei rînduri suprapuse de firide, faţadele fiind împărţite în două părţi aproape egale printr-un fel de cornişă (pl. VIII, 3), asupra căreia vom reveni[1]. *Biserica Sfîntul Gheorghe din Botoşani* reproduce aproape întocmai tipul de biserică din vremea lui Ştefan cel Mare, dar tendinţa de alungire pe verticală se afirmă aici într-o manieră deosebit de clară prin tamburul său de o ameţitoare înălţime (fig. 72) şi care reprezintă, după cîte ştim, limita extremă a evoluţiei semnalată deja şi al cărei început datează, înainte de bisericile moldoveneşti din secolul precedent, din primele timpuri ale arhitecturii bizantine. Se cuvine totuşi să remarcăm faptul că această alungire insolită nu este perceptibilă în exterior (pl. VIII, 1). Restaurarea radicală, care a suprimat în mod curajos tot ceea ce adăugaseră secolele următoare, a regăsit şi respectat liniile iniţiale ale edificiului şi ne îngăduie să admirăm rara măiestrie cu care a fost gradată etajarea planurilor de la absida laterală pînă în vîrful turlei, trecind prin cele două socluri stelate şi prin tambur; şi este nevoie de un spor de atenţie pentru a sesiza că înălţimea ansamblului alcătuit din cele două socluri măsoară cam un sfert din înălţimea zidurilor. Odată admis principiul puternicei detaşări a turlei în raport cu biserica, trebuie să constatăm că, luată ca atare, turla bisericii Sfîntul Gheorghe denotă o incontestabilă preocupare pentru armonie. O soluţie contrară ar fi însemnat ca, în interior, figura Pantocratorului să fie plasată la o înălţime

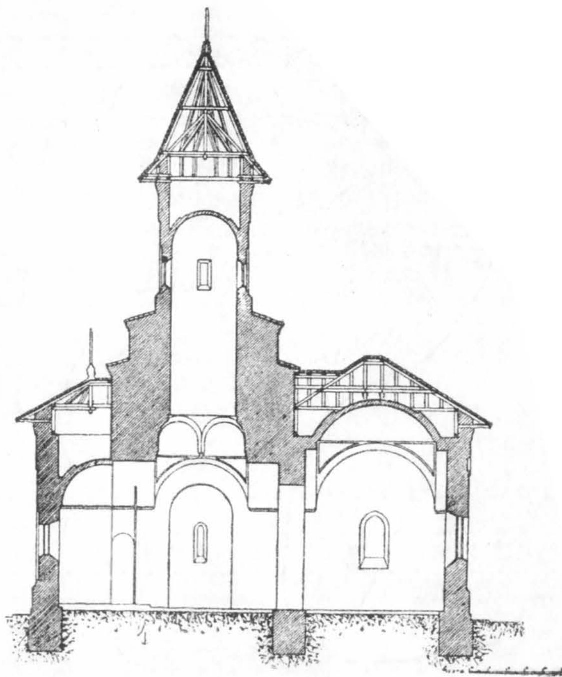


Fig. 72. Biserica Sfîntul Gheorghe din Botoşani. Secţiune longitudinală (după Balş).

mult prea mare în raport cu care credincioşii să se simtă extrem de mici. În biserica Sfîntul Gheorghe din Botoşani, ceea ce lipseşte este tocmai pictura, dar creatorii acestui gen de turlă par să fi avut în vedere o preocupare de genul acesta.

Petru Rareş şi doamna Elena s-au arătat astfel a fi şi în domeniul artistic demnii urmaşi ai lui Ştefan cel Mare, fie pentru că regăseau mai mult sau mai puţin intenţionat tradiţia tronului moldav, fie, de asemenea, din pietate filială. Din toţi urmaşii lui Ştefan, acest fiu natural al său a depus cea mai mare străduinţă să-i semene în toate domeniile. S-a silit să-l imite pe plan politic, militar şi nu a trecut cu vederea nici măreaţa pildă de pietate lăsată moştenire de tatăl său. Ca şi acesta, Petru Rareş a înălţat cîteva biserici ca tot atîtea mărturii de credinţă sau de speranţă; şi dacă a mărit tipul transmis de secolul al XV-lea, am văzut că i-a respectat liniile generale. Pînă şi harta pe care este notată repartiţia ctitoriilor sale

[1] Datorită seismelor, biserica episcopală din Roman a fost supusă de-a lungul timpului la mai multe transformări, turla fiind în întregime reconstruită. Faţadele sînt înconjurate cu un brîu (nu „cornişe") de piatră cu aspect de funie cu răsuciri alternante, ca la Dragomirna. În lipsa unor cercetări de parament, nu se cunoaşte data exactă a montării acestui brîu (V.D.).

(fig. 73) prezintă mari asemănări cu cea a lui Ştefan cel Mare (fig. 8). Bisericile alcătuiesc un grup destul de strîns, îndepărtîndu-se doar puţin de Suceava, aceeaşi prestigioasă capitală, şi înşiruindu-se aproape în mod exclusiv pe valea Siretului şi pe cea a Moldovei, atît de



Fig. 73. Harta privind repartiţia bisericilor înălţate sau restaurate în timpul lui Petru Rareş şi al doamnei Elena.

bogat înzestrate şi de Ştefan cel Mare. Există, în asemenea repartiţie, anumite temeiuri dictate de tradiţie, dar, în egală măsură, şi de împrejurări, aproape aceleaşi ca şi cu o jumătate de veac mai înainte. Biserica cea mai sudică, cea de la Roman, este o ctitorie a doamnei Elena, datînd dintr-o perioadă în care Moldova a renunţat aproape să se mai măsoare cu turcii; sub Petru Rareş, dimpotrivă, acesta era duşmanul cel mare, împotriva tuturor aparenţelor, şi voievodul şi-a ridicat zidirile numai în locuri sigure, în munţi sau în nordul extrem al ţării. Prin forţa lucrurilor, sub domnia lui şi pînă ce Alexandru Lăpuşneanu mută capitala la Iaşi, centrul politic şi artistic al ţării este Moldova de Nord.

În cadrul acesta tradiţional, impulsul dat de Petru Rareş va insufla o nouă viaţă tipului de construcţii religioase cra acteristice epocii lui Ştefan cel Mare, care s-a păstrat aproape pur pînă în pragul secolului al XVII-lea. Toate bisericile pe care le-am examinat pînă acum au rămas, după cum am mai spus, credincioase acestui prototip, iar alungirea edificiului prin adăugarea unei gropniţe şi a unui pridvor mergea de fapt în sensul evoluţiei care începuse în secolul al XV-lea. Singurele diferenţe oarecum notabile sînt dimensiunile ferestrelor, ceva mai mari, ca şi caracterul lor gotic mai accentuat[1]. Totul indică, aşadar, în ceea ce-i priveşte pe meşterii folosiţi, o tradiţie bine închegată.

Asupra acestor meşteri sîntem însă mai bine informaţi decît în secolul precedent. Potrivit documentelor pe care le posedăm, mîna de lucru trebuie să fi fost locală, se pare însă că voievodul a făcut apel şi la străini, îndeosebi la transilvăneni, mai puţin pentru a colabora la ridicarea propriu-zisă a edificiului, cît pentru a o dirija, arta construirii în piatră fiind aici încă în faşă. Dar să dăm cuvîntul textelor.

La 16 mai 1529, Petru Rareş cere locuitorilor din Bistriţa să-i trimită, pentru a lucra la cetatea Neamţ, unul din meşterii aceia al căror număr părea să fie destul de mare în oraşul respectiv[2]. La 23 aprilie 1543, tot unui locuitor din Bistriţa îi adresează rugămintea de-a veni să lucreze la cetatea sa din Soroca[3]. Pînă acum nu este vorba decît de construcţii militare; dar voievodul are nevoie şi mai urgentă de un ajutor străin pentru bisericile sale. La 12 februarie 1545, îi scrie unui locuitor din Bistriţa, căruia îi cere concursul pentru ridicarea unei biserici „de tipul celei de la Suceava", fiind vorba, fără îndoială, de biserica Sfîntul Dumitru[4]. Există un anume „Ion Zidarul" (Hans Maurer, Ioannes Murator) în legătură cu care s-a păstrat o adevărată corespondenţă şi pe care Petru Rareş ţine în mod deosebit să-l aibă ca arhitect. Stăruie în mai multe rînduri asupra faptului că în Moldova nu lipseşte mîna de lucru, că meşterului respectiv nu i se cere să lucreze el însuşi, ci să dirijeze lucrul altora. „I-am dat,

---

[1] P. Henry nu sesizează faptul că în cursul secolului al XVI-lea formele şi profilele ancadramentelor de piatră se resimt de influenţele Renaşterii prin intermediul pietrarilor veniţi din Transilvania. Observaţii pertinente cu privire la acest fenomen de modernizare stilistică făcuse G. Balş (*Bisericile moldoveneşti din veacul al XVI-lea*, Bucureşti, 1928, pp. 230–236). (V.D.).

[2] „Accepimus a subditis nostris quod Dominaciones Vestre in civitatibus vestris haberent copiam magistrorum lapicidarum...", cf. Hurmuzaki, XV, 1, doc. n. 587, p. 317 (P.H.).

[3] ID., *ibid.*, doc. n. 807, p. 432 (P.H.).

[4] „... Cum operis tui opus habemus, videlicet de una ecclesia ad edificandum ut sollicitares, ad instar Sochaviensis ecclesiae", *id.*, doc. n. 824, p. 440 (P.H.).

scrie Petru Rareş la 9 februarie 1546, o mie şi cinci sute de florini turceşti pentru a-mi face o biserică de zid, şi el a făcut-o şi a terminat-o. Dar nu ştiu cum a lucrat pentru că biserica s-a prăbuşit: am săpat din pricina asta alte temelii şi am ridicat o altă biserică în alt mod. În vederea acestui scop l-am chemat la noi la timpul potrivit şi el nu trebuie să se teamă de nimic; nu-i cerem nimic alta decît să-i înveţe pe ceilalţi zidari — căci, cu ajutorul lui Dumnezeu, am început mai multe biserici..."[1]. La 11 aprilie, voievodul revine aproape în aceiaşi termeni[2]. Dar arhitectul atît de rîvnit nu vine; pe vremea doamnei Elena (28 februarie 1547), îl vedem pe Iliaş Vodă cerînd, tot pentru biserica din Roman, alţi „muratores" de la Bistriţa, deoarece meşterul Ion a părăsit oraşul[3]. Tot Iliaş, în anul următor, stăruie pentru reîntoarcerea meşterului Luca, meşter care se plînsese că episcopul nu-i dădea să mănînce îndeajuns, promiţîndu-i că va însărcina un boier să se ocupe în mod special de întreţinerea sa şi a tovarăşilor săi[4].

Aceste documente sînt foarte importante pentru noi[5]. Căci ne informează că Moldova nu ducea lipsă de zidari, dar că era absolută nevoie de concursul unui arhitect străin şi că voievozii nu se dădeau în lături de la nimic pentru a-i atrage în ţară. Şi ne confirmă, într-un mod evident, ceea ce bănuiam încă de pe vremea lui Ştefan cel Mare. Cu privire la originea acestor artişti, ea trebuie să fi fost diferită. Cei despre care este vorba aici sînt din Bistriţa, aşadar saşi din Transilvania. Secolul al XV-lea trebuie să fi avut cu atît mai mare nevoie de serviciile lor, iar Bistriţa trebuie să-i fi pus lui Ştefan cel Mare la dispoziţie numeroşi meşteri, avînd în vedere că exista asemenea tradiţe în oraşul respectiv şi că acesta se afla încă de pe atunci în sfera de influenţă a Moldovei. Şi astfel, supoziţiile pe care ni le-a sugerat în cartea precedentă analogia dintre desenul ferestrelor bisericilor lui Ştefan cel Mare şi cel al ferestrelor bisericilor transilvănene se confirmă o dată în plus.

1 „Vor der Czeytt hab ych ym geben 1000 und 500 fl. haydnysch, dass er mir soll machen eyn stenern Kyrch, und her hott ssy gemacht und hott ssy berett. So wyssen wyr nyt wy her ssy hott gemacht und berett, dy Kyrchen yst eyngefallen: so haben wyr eyn ander Temelye gekraben, und haben eyn ander Kyrch gemacht, yn eynem andern Stel. Vor dass selbygen wegewn haben wyr yn czeytlych czw uns geruffen, und sol sych nycht forchten: nyt ym anderss, nur alleyn dass her dy andern Maurer soll leren-wen wyr haben mytt Gottess Hylff fyl Kyrchen angefangen...", *ibid.*, doc. 833, p. 447 (P.H.).

2 „Nam maxime illius opus habemus in aedificanda tantum una ecclesia in Romano Foro: non ut ipse laboret, ceteris indicet...", *ibid.*, doc. 835, p. 418 (P.H.).

3 *Ibid.*, doc. n. 855, p. 160 (P.H.).

4 *Ibid.*, doc. n. 865, p. 165 şi urm. (P.H.).

5 Raporturile dintre domnitorii moldoveni şi meşterii pietrari din Transilvania, în primul rînd din Bistriţa, au fost temeinic cercetate de Al. Lapedatu (*Ioan. zidarul lui Petru Vodă Rareş*, în BCMI, 1912, pp. 83–86) şi G. Balş (*op. cit*., pp. 318–323). (V.D.).

CAPITOLUL III

ARHITECTURA RELIGIOASĂ ÎN TIMPUL URMAŞILOR LUI PETRU RAREŞ ŞI AI DOAMNEI ELENA

Alexandru Lăpuşneanu, de pioasă şi sumbră memorie, n-a înălţat decît o mănăstire, Slatina, dealtfel foarte frumoasă, dar a făcut danii bogate unui mare număr de lăcaşuri de cult[1]. Urmînd pilda pe care a dat-o mitropolitului Grigorie, în 1547, la Voroneţ, Alexandru Lăpuşneanu a înzestrat cîteva din bisericile rămase de la înaintaşii săi cu cîte un pridvor închis cu ferestre gotice, de-o exuberantă eleganţă, consfinţind astfel tendinţa de alungire pe care am semnalat-o de mai multe ori la bisericile moldoveneşti. Aşa a fost cazul bisericii din Rădăuţi, a bisericii Sfîntul Gheorghe din Suceava[2], unde bolta noului element arhitectural este o calotă care se reazimă, aici, pe dublii pandantivi moldoveneşti, iar la Rădăuţi pe opt arce încrucişate. A mărit în mod considerabil mănăstirea Bistriţa[3], a înzestrat Putna cu un paraclis şi biserica Sfîntul Dumitru de la Suceava cu o clopotniţă; în sfîrşit, găsim numele său printre donatorii cîtorva mănăstiri de la Muntele Athos, Xeropotam, Vatoped, Grigoriu, Dochiariu[4], aceasta din urmă păstrînd, în pronaos, o foarte frumoasă frescă reprezentîndu-l pe voievod şi pe soţia sa Ruxandra.

Monumentele pe care ni le-a lăsat vădesc dezvoltarea şi progresul arhitecturii moldoveneşti în secolul al XVI-lea, dar, în acelaşi timp, şi fidelitatea acesteia faţă de tradiţiile celui de al XV-lea.

Pridvorul şi ferestrele bisericii din *Rădăuţi*, de pildă, despre care am mai vorbit în Cartea I, prezintă trăsăturile caracteristice bisericilor pe care le-am studiat pînă acum. Se va nota totuşi că ferestrele naosului şi ale pronaosului sînt de tip transilvănean, deşi de multă vreme încă pronaosul avea ferestre gotice[5]. Numai primele biserici ale lui Ştefan cel Mare au, toate, ferestrele de acelaşi tip, cu baghete perpendiculare, şi aceasta este una din originalităţile artei moldoveneşti, deloc neglijabilă, de-a fi inversat ordinea cronologică a celor două stiluri — gotic şi renascentist. Excepţia aceasta pe care o constituie biserica din Rădăuţi ar putea pleda în favoarea ipotezei că Lăpuşneanu, punînd să se refacă ferestrele de la Rădăuţi, a dorit să păstreze întrucîtva înfăţişarea lor iniţială şi arhaizantă; argument destul de fragil, dacă ne amintim că arhitectul lui Lăpuşneanu, care a restaurat ferestrele naosului de la Neamţ, le-a respectat atît de puţin desenul iniţial. Pe de altă parte, splendida fereastră a absidei de la Rădăuţi (pl. II, 4), care reproduce forma uşilor din interior, model necunoscut în Moldova pentru ferestre (dar nu şi în Transilvania), este, cu siguranţă, datorată unei restaurări, cu toate că principiul însuşi al ancadramentului iniţial cu baghete a fost respectat. Dimpotrivă, pridvorul, adăugat ulterior, prezintă goluri vădit gotice prin care pătrunde lumina în acest compartiment intrat de puţină vreme în repertoriul arhitecţilor moldoveni (pl. II, 2).

Înaltele vitralii gotice ale pridvorului din Bistriţa sau ale celui din Slatina continuă şi ele tradiţia frumoaselor ferestre ale bisericii Sfîntului Dumitru de la Suceava.

Trebuie să ne oprim însă mai mult asupra acestor ultime două biserici, construite, prima

---

[1] Opera de ctitor a lui Alexandru Lăpuşneanu este mai bogată decît rezultă din prezentarea lui P. Henry, căci în afară de Slatina, a reconstruit în întregime biserica mănăstirii Bistriţa, a construit mănăstirea Pingăraţi, biserica moldovenească de la Lwów (V.D.).

[2] S-a arătat că pridvorul bisericii Sf. Gheorghe din Suceava este original (nota 4, p. 140). De altfel, oricum, acest pridvor nu i se poate atribui lui Lăpuşneanu, pentru că în 1579, cînd se spune că ar fi fost construit, domnitorul nu mai trăia demult (+1564). (V.D.).

[3] De fapt a reconstruit integral biserica în 1554 (V.D.).

[4] Mănăstirea Dochiariu a fost reconstruită integral de Alexandru Lăpuşneanu al cărui tablou votiv se află în biserică (T. Bodogae, *Ajutoarele româneşti la mănăstirile din Sfîntul Munte Athos*, Sibiu, 1940; pp. 227—229; V. Cândea, C. Simionescu, *Mont Athos; présences roumaines*, Bucureşti, 1979). (V.D).

[5] Începînd cu biserica Sfîntul Nicolae de la Hîrlău[6] (P.H.).

[6] La Hîrlău nu există o biserică cu hramul Sf. Nicolae; probabil că autorul are în vedere biserica Sf. Gheorghe (V.D.).

în parte, iar a doua în întregime, de către Alexandru Lăpuşneanu.

Bistriţa (pl. VIII, 2), terminată în 1554[1], constituie un splendid ansamblu ce aminteşte întru totul maniera măreţelor ctitorii ale lui Petru Rareş, ca biserica Sfîntul Dumitru din

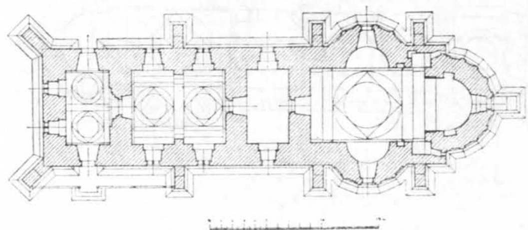


Fig. 74. Bistriţa. Planul bisericii mănăstireşti (după Balş).

Suceava sau cea de la mănăstirea Probota; se va nota totuşi un progres în ceea ce priveşte calculele arhitecţilor care au accentuat supleţea tamburului şi au adăugat un contrafort în dreptul nervurii mediane care separă cele două calote ale pronaosului, reluînd dealtfel o soluţie folosită la Neamţ şi la biserica Sfîntul Gheorghe de la Suceava. Planul este cel pe care îl cunoaştem, cuprinzînd altarul, naosul, gropniţa boltită în leagăn dar fără să aibă deasupra o altă încăpere; pronaosul cu două calote ce se reazimă pe dublii pandantivi moldoveneşti, pridvorul închis şi boltit cu două mici calote de acelaşi tip, dar aşezate pe o axă perpendiculară pe cea a pronaosului (fig. 74).

Impunătoarea biserică a mănăstirii *Slatina* (pl. IX, 1 şi fig. 75), ridicată în 1561 şi destinată, de către Alexandru Lăpuşneanu, a fi pentru el ceea ce fusese Putna pentru Ştefan cel Mare şi Probota pentru Petru Rareş, este un edificiu de mari proporţii, dar care nu aduce nici un element cu adevărat nou: arcaturile, ferestrele gotice, contraforţii, decoraţia tamburului, cu arcaturi şi contraforţi, prezintă modelele obişnuite; chiar şi absidele laterale, marcate în exterior printr-o simplă îngroşare plană a zidului, reproduc un procedeu pe care îl întîlnim încă din ultimii ani ai domniei lui Ştefan cel Mare. Oricum, ceea ce constituie o caracteristică a epocii este prezenţa, în naos, a cîtorva ferestre mari, gotice, de acelaşi tip ca şi cele din pronaos: ceea ce aduce un spor de armonie, dar meşteşugita şi clasica gradaţie a deschiderilor de la altar la pronaos a dispărut. Datorită ferestrelor restaurate de la Neamţ am fost în măsură să prevedem această evoluţie.

Astfel, în ansamblu, regăsim întotdeauna tradiţia pe care au lăsat-o Ştefan cel Mare şi

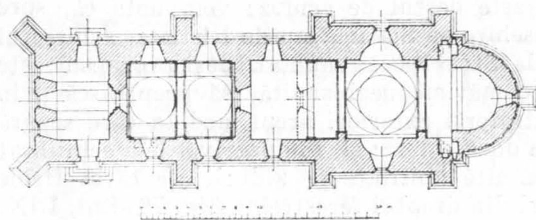


Fig. 75. Mănăstirea Slatina. Biserica. Planul (după Balş).

Petru Rareş; normele rămîn aceleaşi, ca şi executanţii dealtfel. Mîna de lucru autohtonă continuă să simtă nevoia de-a fi dirijată de meşteri străini. Însuşi Alexandru Lăpuşneanu afirmă aceasta în 1560, gîndindu-se fără îndoială la ridicarea mănăstirii Slatina, în mai multe documente în care stăruie pe lîngă locuitorii din Bistriţa să-i trimită arhitecţi, în număr foarte mare chiar[2], făgăduind în plus că va veghea el însuşi ca să nu le lipsească nimic. Trăinicia zidirii, frumoasele nervuri ale arcelor interioare şi distincţia ferestrelor gotice sînt ca un fel de semnătură a acestor artişti transilvăneni veniţi să-i ajute pe zidarii moldoveni cu priceperea lor, mai mult poate decît numeroasele semne lapidare ce se pot vedea pe monumentele ridicate în epocă[3].

După Alexandru Lăpuşneanu, stilul statornicit de arhitecţii lui Ştefan cel Mare mai bate pasul pe loc pînă în primii ani ai secolului al XVII-lea, dar decadenţa se face deja simţită. Doar biserica mănăstirii *Suceviţa*[4] (fig. 76), ridicată prin 1585[5] de fraţii Movilă, păstrează

[1] Potrivit unei tradiţii locale, Alexandru Lăpuşneanu ar fi adăugat spaţiosul pronaos actual şi pridvorul unei mici biserici alcătuită din naos şi pronaos. Oricît de îndoielnică ar fi această tradiţie locală, ea păstrează amintirea importantei restaurări poruncită de voievod (P.H.).

[2] „... Sed lapidice in regno nostro quam pauci et rarissimi comperiuntur" (10 martie 1560). Hurmuzaki, *op. cit.*, XV, doc. 1023, p. 556.

„... Velint ad nos Vestrarum Prudencisarum lapicidas, quoscunque voluerint, mittere... rogamus eas ob res Vestras Prudencias ex quo haud dedignentur predictos lapicidas, sive vigenti, seu eciam plures, quoqonque mittere eedem voluerint mittant ad nos..." (6 aprilie 1560), *ibid.*, doc. 1025, p. 557. Cf. 1026, *ibid.* (P.H.).

[3] Balş, *Bisericile moldoveneşti din veacul al XVI-lea*, p. 262 şi urm. (P.H.).

[4] Alături de bibliografia generală, semnalăm monografia M.A. Musicescu şi M. Berza, *Mănăstirea Suceviţa*, Bucureşti, 1958 (V.D.).

[5] Mănăstirea Suceviţa a fost construită în anii 1582—1584 (V.D.).

încă, în mod vădit, caracteristicile secolului al XVI-lea, cu turla sa unică pe soclu stelat, cu sistemul ei moldovenesc de arcaturi, cu împărţirea ei în pridvor, pronaos, gropniţă, naos şi altar, cu tipul ferestrelor, cu bolta pronaosului ei. Acesta din urmă primeşte lumina prin nişte ferestre mari, gotice, deşi desenul lor este destul de confuz; vom nota că, spre deosebire de Slatina sau de Bistriţa, arhitectul de la Suceviţa a renunţat, deşi pronaosul este de o mărime neobişnuită, să proptească prin contraforţi exteriori arcul median care separă cele două calote; şi, dimpotrivă, le-a echilibrat cu multă abilitate pe ziduri, ale căror firide mari din dreptul ferestrelor (fig. 76 şi pl. LIX, 1) maschează adevărata lor grosime sub o aparenţă de supleţe. Totuşi, desenul general, la exterior, este lipsit de energie; tamburul turlei, chiar aşa cum se înfăţişează acum, degajat din acoperişul de ultimă oră care-l ascunde pe jumătate, rămîne timid, este prea puţin înalt şi relativ firav. Numai vasta îmbrăcăminte de fresce exterioare care acoperă, cam de prin anul 1600[1] încoace, aproape toată suprafaţa pereţilor, face din Suceviţa unul din edificiile cele mai interesante din Bucovina — ultima ctitorie a voievozilor din secolul al XVI-lea.

Căci, cu puţin înainte de 1590[2], Petru Şchiopul ridicase, pe o colină de lîngă Iaşi, biserica

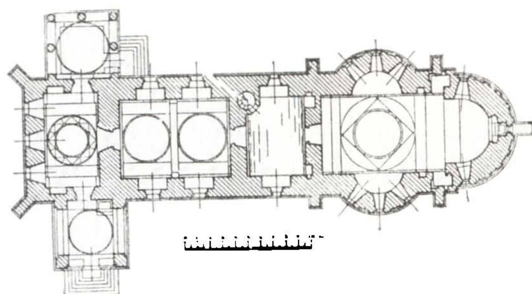


Fig. 76. Biserica mănăstirii Suceviţa. Planul (după Balş).

mănăstirii Galata, de un tip întru totul nou şi puternic influenţat de arhitectura din Ţara Românească; spre 1610, acest nou tip pătrundea şi în Bucovina, la Dragomirna[3], inspirîndu-i, puţin mai tîrziu, pe meşterii de la Solca, pentru ca, nu după mult timp, să-şi impună formula care va dăinui pînă în secolul al XIX-lea.

---

[1] Biserica mănăstirii Suceviţa a fost pictată, în anii 1595—1596, de către meşterii Sofronie şi Ion (Victor Brătulescu, *Pictura Suceviţei şi datarea ei*, în MMS, 1964, nr. 5—6, pp. 206—228) (V.D.).

[2] Galata a fost construită în 1584 (V.D.).

[3] Biserica mare a Dragomirnei este de cu totul alt tip decît biserica mănăstirii Galata (V.D.).

CAPITOLUL IV

SIMPTOMELE DEGENERĂRII STILULUI MOLDOVENESC LA SFÎRȘITUL SECOLULUI AL XVI-LEA

După Sucevița, prima, în ordine cronologică, dintre bisericile Bucovinei, este *Dragomirna*[1] (pl. IX, 2). Aceasta face desigur o impresie extraordinară cu aerul ei de trufașă corabie ce despică valurile și cu temeritatea avîntului ei către cer. Dar ajunge chiar și o singură privire pentru a măsura distanța ce separă un asemenea monument de Sucevița.

Principiile fundamentale ale epocii precedente sînt, bineînțeles, respectate și aici. Recunoaștem turla, cu tambur așezat pe două socluri stelate, contraforții, decorația cu arcaturi, împărțirea în patru compartimente. Ferestrele renascentiste[2] par să fi adoptat în mod definitiv tipul care se va numi de-acum înainte „tipul moldovenesc," în acoladă înscrisă într-un cadru de baghete încrucișate. Forma absidială a pridvorului nu constituie o noutate (căci am văzut-o, de pildă, la Bălinești), cum dealtfel nu este nici aparenta complexitate a sistemului de arce care susțin calotele și turla (pridvoarele de la Hîrlău, Rădăuți etc. ne-au pregătit pentru această soluție). Alungirea naosului, îngroșările zidurilor din dreptul absidelor laterale, ce înlocuiesc ieșindul poligonal sau circular la exterior, derivă și acestea tot din procedeele cunoscute. Nervurile gotice ale bolții ce acoperă pridvorul n-au fost folosite pînă acum în Moldova, dar erau în concordanță cu influența crescîndă pe care o exercitau aici procedeele gotice[3].

Totuși, atunci cînd sînt aplicate, multe trăsături caracteristice trădează o decadență, iar unele elemente noi par cu totul străine spiritului moldovenesc.

Decadența se vădește în proporții. Biserica este în primul rînd prea înaltă pentru lățimea ei și ansamblul pare meschin[4]. Impozanții contraforți occidentali ai bisericilor precedente s-au subțiat și urcă acum pînă la acoperiș, un fel de bandă plată destul de neplăcută la vedere, în vreme ce cîțiva contraforți foarte mici, amintind de prototipul obișnuit, dar atingînd doar un sfert din înălțimea edificiului, se proptesc în el fără nici o rațiune aparentă. Ferestrele, urmărindu-se să aibă toate aproape aceleași dimensiuni, sînt prea mici în raport cu restul fațadelor, ale căror suprafețe nu mai sînt de amploarea ferestrelor gotice din secolul al XVI-lea. Cele din pronaos sînt doar cu puțin mai mari și numai cele din pridvor reproduc marele tip gotic, pe care îl cunoaștem, deși de proporții destul de modeste, avînd în vedere dimensiunile bisericii. Chiar și arcaturile inferioare ale cornișei, din dorința de a nu depăși numărul celor superioare, au fost nevoite să-și lungească într-un mod dizgrațios picioarele în încercarea de a orna partea de sus, complet goală, a zidurilor. Chiar și în interior, nu înțelegem prea bine rațiunea pentru care cele două calote ce acoperă pronaosul nu au nici aceeași lățime și nici aceeași înălțime.

Inovațiile, pe de altă parte, sînt destul de numeroase, Există cîteva detalii care denotă o influență străină. Plăcile de piatră care subliniază ferestrele sau plasate deasupra lor și care amintesc de arhitectura civilă sînt de dată destul de recentă. Arcaturile nu mai au forma unor firide, ci se prezintă ca un fel de cornișă în relief care evocă unele soluții romanice și se apropie de arcaturile muntenești și balcanice,

[1] Ca lucrări mai recente privind Dragomirna, semnalăm: Teodora Voinescu, Răzvan Theodorescu, *Mănăstirea Dragomirna*, București, 1965; Radu Florescu, Ion Miclea, *Dragomirna*, București, 1976 (V.D.).

[2] De fapt ancadramentele ferestrelor se înscriu în tradiția constituită a goticului moldovenesc, renascentiste fiind doar banchinele ferestrelor (V.D.).

[3] Aspectul și funcția structivă a acestor nervuri nu mai justifică denumirea de gotice, după cum nu mai poate fi vorba —acum, la începutul secolului al XVII-lea — despre o „influență crescîndă" a procedeelor gotice. Epoca de autoritate a stilului gotic trecuse demult, elementele păstrate încă — precum contraforturile și ancadramentele — fiind un apanaj al tradiției locale (V.D.).

[4] A folosi cuvîntul „meschin" în legătură cu Dragomirna pare cel puțin ciudat. De altfel P. Henry se contrazice flagrant, pentru că, numai cu puțin înainte vorbea despre „impresia extraordinară... de trufașă corabie ce despică valurile" (V.D.).

mai cu seamă cele din rîndul de sus. Şi toate, deopotrivă, au un traseu în acoladă în scopul de a se armoniza cu cel al ferestrelor, ceea ce constituie, de asemenea, o noutate. În sfîrşit, şi mai cu seamă, detaliu de o extremă importanţă, brîul care încinge biserica pe la mijloc este un element nou şi merită să ne oprim asupra lui. La nici o biserică din Bucovina, pînă acum, şi nici chiar din Moldova, nu am întîlnit un atare element, care va deveni, însă, dacă nu o regulă, cel puţin un obicei frecvent în arta moldovenească din secolele XVII şi XVIII. Acest brîu este un fel de cornişă în torsadă cu schimbări de sens privind răsucirea şi va constitui una din trăsăturile caracteristice ale artei moldoveneşti tîrzii.

În Moldova pare să fi apărut pentru prima oară la Dragomirna. Se ştie că divizarea faţadelor în două registre mai mult sau mai puţin egale era un procedeu îndrăgit de meşterii lui Ştefan cel Mare. Bisericile Sfîntul Nicolae din Dorohoi (pl. III, 4), Sfîntul Gheorghe de la Hîrlău (pl. IV, 1) şi Sfîntul Nicolae de la Popăuţi (pl. IV, 3) atestă această soluţie ce constă în a împărţi pereţii în două registre, dintre care numai cel de sus este ornat cu arcaturi, dar, luînd o extindere aproape egală cu cea a registrului inferior şi deosebindu-se de acesta datorită culorii, pare să tragă o netă linie de demarcaţie. Soluţie care nu s-a impus totuşi; am văzut că, după moartea lui Ştefan cel Mare, registrul superior pierde din amploare pînă la a redeveni acea simplă cornişă a primelor biserici din secolul al XV-lea. La Dragomirna, dealtfel, zidurile sînt goale şi doar brîul rupe, cu violenţă, monotonia suprafeţei lor.

Două biserici din Moldova par să pregătească, timid însă, acest procedeu, deşi principiile privind propria lor decoraţie sînt cu totul altele decît cele de la Dragomirna: este vorba de biserica episcopală de la Roman[1] (pl. VIII, 3), pe care am şi semnalat-o, şi Galata de lîngă Iaşi, ridicată prin 1590 de Petru Şchiopul (pl. IX, 4). Faţadele acesteia din urmă sînt acoperite de trei rînduri de arcaturi, cel inferior coborînd pînă la soclu şi fiind separat de cele două de sus printr-un brîu care face ocolul edificiului.

Dacă nu întîlnim aproape niciodată pînă acum asemenea decoraţie în Moldova, ea exista, de puţină vreme, este drept, în celălalt principat românesc, în Muntenia.

Către anul 1498, Radu cel Mare înălţa, în apropierea capitalei sale Tîrgovişte, mănăstirea Sfîntul Nicolae al Viilor, mai cunoscută sub numele de *mănăstirea Dealu*, gloria anilor săi de domnie[2]. Fără a ne mai opri pentru a releva somptuozitatea materialelor de construcţie şi nici originea posibilă a decoraţiei, vom remarca aici cornişa mediană care separă cele două rînduri de arcaturi, cărora dispoziţia aceasta, ca şi frontonul[3] care se ridică deasupra lor în partea de apus a edificiului, le dă un vag aer italienesc. În cursul secolului următor, cornişa respectivă ia proporţii, se afirmă şi devine acel brîu în torsadă care încinge celebra biserică episcopală de la Curtea de Argeş, înălţată de Neagoe Basarab în 1517 pentru a rivaliza cu mănăstirea Dealu. Această linie despărţitoare ce taie faţadele pe la mijloc nu va mai dispărea din Muntenia; şi va avea, în general, forma unei frînghii răsucite, ca la Curtea de Argeş, dar şi ca la Dragomirna[4]. Numai că, în vreme ce în Moldova frînghia aceasta va avea întotdeauna schimbări de sens în privinţa răsucirii, în Ţara Românească ea va rămîne întotdeauna răsucită într-o singură direcţie. Este greu de aflat originea acestei soluţii moldoveneşti, dar este în afară de orice îndoială că principiul acestei frînghii răsucite şi a împărţirii faţadelor vine din Muntenia. Cvasiidentitatea formulei nu poate să se explice decît printr-o influenţă directă, şi studiul picturii ne va demonstra, tocmai în această epocă, autoritatea crescîndă a Ţării Româneşti. Biserica episcopală de la Curtea de Argeş îşi va cîştiga dealtfel atît de repede celebritatea încît renumele ei va trece frontierele. Şi că Muntenia chiar, timp de mai bine de două secole, va încerca, de bine de rău, s-o imite. În ambele cazuri, dealtfel, la Galata ca şi la Dragomirna, influenţa muntenească se poate preciza cu uşurinţă: nu este lipsit de interes să amintim faptul că Petru Şchiopul, ctitorul Galatei, vine din Ţara Românească, deşi este descendentul lui Petru Rareş, şi că mănăstirea Dragomirna a fost zidită la puţină vreme după războaiele purtate de Ieremia Movilă cu muntenii şi că voievodul a avut prilejul să ia cunoş-

[1] Pînă la o cercetare de parament, nu vom şti exact dacă brîul de piatră al bisericii episcopale din Roman este original sau a fost adăugat mai tîrziu. Un brîu asemănător există la paraclisul mănăstirii Zamca, construcţie contemporană cu Dragomirna (L. Şimanschi, *Mănăstirea Zamca*, Bucureşti, 1967). (V.D.).

[2] Cf. Iorga-Balş, *L'Art Roumain*, fig. p. 94 (P.H.).

[3] Frontonul vestic al bisericii mănăstirii Dealu nu este original, fiind opera arhitectului J. Schlatter, cu ocazia lucrărilor de restaurare întreprinse din iniţiativa domnitorului Gh. Bibescu (1842—1848). cf. Constantin Bălan, *Mănăstirea Dealu*, Bucureşti, 1965, p. 12 (V.D.).

[4] Inexact, în general brîul bisericilor munteneşti are aspect de tor între două rînduri de zimţi formaţi din cărămizi aşezate pe colţ (mai rar de format special). (V.D.).

ţă de formula arhitectonică inaugurată de ctitoria lui Neagoe Basarab.

Se pare că frînghia răsucită ca atare nu este de fapt de origine românească. Ea a fost folosită în mod constant, deși sub formă de simplă

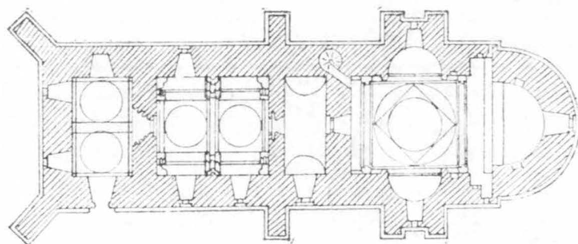


Fig. 77. Biserica Mănăstirii Solca. Planul (după Romstorfer).

mulură, de către școala de pe valea Moravei, și e de-ajuns să menționăm bisericile de la Ravanica, Kruševac, Ljubostinja etc. pentru a demonstra că meșterii sîrbi folosiseră în mod obișnuit genul acesta de ornament și împărțiseră fațadele bisericilor în două registre. O dată în plus, însușindu-și și transformîndu-l potrivit propriei lor concepții într-un element decorativ nou, artiștii moldoveni regăseau, poate fără să bănuiască acest lucru, o tradiție a înaintașilor lor sîrbi[1].

Să adăugăm că frînghia cu dublă torsiune devine atît de familiară meșterului moldovean încît aceasta reapare aproape la toate bisericile ridicate ulterior și că pătrunde chiar și în interiorul bisericii pentru a se combina cu vechile nervuri gotice care subliniau pandantivii și arcele și, adesea, pentru a le înlocui aproape cu desăvîrșire. Lucru care se vede la Dragomirna, iar inovația va face carieră. Și va deveni, nu peste mult, un motiv decorativ predilect, care va fi aplicat la tot felul de detalii arhitectonice, chiar și la edificiile civile.

Dacă biserica mănăstirii *Solca*, ridicată la cîțiva ani după Dragomirna (1612), nu are brîu, se plasează totuși pe linia evoluției trasată de aceasta din urmă. Și este, în mai multe privințe, mai clasică: turla prezintă absolut toate caracterele celor zidite în timpul lui Petru Rareș, iar planul (fig. 77) este cel al bisericilor din secolul al XVI-lea, cu altar, naos, gropniță, pronaos, cu două calote, și pridvor, absidele laterale fiind marcate, la exterior, printr-un soi de contrafort. Dar, ca și la Dragomirna, înălțimea zidurilor este aproape exagerată; cornișa de arcaturi superioare pornește de la aceleași principii; cît despre soclul turlei (pl. IX, 3), acesta este o reproducere aproape identică a celui de la Galata, în special baza pătrată, puternică, greoaie, mai mult sau mai puțin stîngaci imitată după baza turlelor din Muntenia sau din țările sudice a cărei evoluție o putem urmări pînă la inabila exagerare de la biserica *Trei Ierarhi* din Iași (pl. LXVIII, 4). În ansamblu, biserica din Solca, în pofida concesiilor pe care le face artei muntenești, este totuși un ultim rapel al siluetei clasice ce caracterizează secolul al XVI-lea; cu ea se încheie seria acestui tip în Bucovina, căci cele care urmează (Biserica Adormirea Maicii Domnului din Ițcani, 1639, cf. pl. LXVIII, 2, biserica Sfîntul Ioan Botezătorul din Suceava, 1643) au adoptat cu toată fermitatea noile principii, și dealtfel decadența înaintează cu pași repezi în acest ținut, în care nu se mai află nici capitala țării, mutată în anul 1564 de Alexandru Lăpușneanu la Iași, unde se vor hotărî destinele artei moldovenești, ca și cele ale națiunii. Am intrat într-o fază nouă, aproape fără nici o legătură cu cea precedentă, din istoria Moldovei, fază care pornește din secolul al XVII-lea și se întinde pînă în cel de al XIX-lea, și asupra căreia s-ar putea face un studiu la fel de amănunțit ca și cel pe care l-am încheiat asupra istoriei arhitecturii moldovenești clasice[2].

---

[1] Prezența funiei — ca element ornamental care încinge o biserică ortodoxă — trebuie înțeleasă în legătură cu un anumit ritual al sfințirii lăcașului. În cazul arhitecturii românești este semnificativă prezența acestui element la numeroase biserici de lemn din toată țara, din Oltenia (Socoteni) pînă în Maramureș (Cuhea) și Moldova (Luncani, Răchitoasa). În același timp trebuie observat că la monumentele sîrbești amintite nu există un motiv bine demarcat al brîului sub formă de funie, ci sînt două profile de piatră care înconjoară pereții bisericii, împărțindu-i în trei registre, fără o netă demarcare decorativă, așa cum se întîmplă la monumentele românești. (V.D.).

[2] I se poate reproșa lui P. Henry graba cu care trece peste monumentele de la sfîrșitul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea, dintre care unele nici măcar nu sînt menționate (mănăstirile ieșene Hlincea și Aroneanu, mănăstirea de la Burdujeni-Suceava, mănăstirea Secu-Neamț). (V.D.).

CARTEA A IV-A

PICTURA

CUVÎNT ÎNAINTE

Secolul lui Ştefan cel Mare fusese secolul arhitecturii, secolul lui Petru Rareş a rămas cel al picturii. Asta nu înseamnă că secolul precedent n-ar fi lăsat cîteva fresce, și chiar deosebit de frumoase; dar, pe lîngă faptul că cele din secolul al XVI-lea s-au păstrat mult mai bine și se pretează mai bine studiului, acesta este secolul în care pictura moldovenească își dă întreaga măsură a geniului său, acoperă cele mai neînsemnate porțiuni de pe suprafața interioară a zidurilor, năvălește în exterior, peste care își va întinde peste puțină vreme stăpînirea, în timp ce artiștii, credincioși pînă la pedanterie tradițiilor bizantino-sîrbești[1], *îndrăznesc totuși să fie ei înșiși și să-și manifeste originalitatea, fie în temele iconografice, fie în expresie și sentiment. Evoluția acestei picturi în cursul veacului al XVI-lea va sta deci în centrul investigațiilor noastre, după ce vom pune în evidență și vom caracteriza ceea ce ne-au lăsat moștenire meșterii zugravi ai lui Ştefan cel Mare.*

O observație preliminară totuși asupra planului pe care l-am urmărit în acest studiu al nostru.

Cu toată dorința noastră de-a aduce acestor monumente cinstirea care li se cuvine consacrînd cîtorva dintre cele mai frumoase — patru sau cinci — cîte o monografie completă, nu vom putea folosi asemenea metodă, căci foarte puține biserici sînt pictate de aceeași mînă și chiar în aceeași epocă. Pictura exterioară este executată, în general, mai tîrziu, ba chiar și în interior, cea din altar și din naos este adesea anterioară celei din pronaos; și desluşim, aproape peste tot, diferențe de stil destul de sensibile între decorația acestor diferite părți. Așa că vom fi nevoiți, prin urmare, să studiem, la majoritatea bisericilor, evoluția picturii din altar și din naos, și abia după aceea evoluția celei din pronaos; planșele în care vom da, ceva mai departe, un releveu iconografic al unui anumit număr de biserici vor îngădui cititorului să reconstituie cu destulă ușurință ansamblul.

---

[1] De ce bizantino-sîrbești? Dealtfel, mai încolo, P. Henry se va contrazice (V.D.).

CAPITOLUL I

PICTURA MOLDOVENEASCĂ PÎNĂ LA PETRU RAREŞ

Greutatea de a data frescele[1] moldoveneşti, mai cu seamă pe cele care par mai vechi, a fost semnalată de nenumărate ori. O anumită pictură ni se pare mai veche decît este în realitate, deoarece este mai afumată decît altele sau deoarece descompunerea tonurilor i-a modificat întru totul înfăţişarea. În alte cazuri, aşa ca la Neamţ, avem de-a face cu o restaurare recentă şi aşa de iscusită încît pictura şi-a păstrat în întregime forma iniţială. Fresca în care sînt reprezentaţi ctitorii nu este o indicaţie sigură: Ieremia Movilă, la Suceviţa, ţine în mîini un prototip de lăcaş ce comportă pe una din laturi un mic pridvor aşa cum îl putem vedea astăzi, dar, atunci cînd observăm îndeaproape pictura exterioară, ne dăm seama cu toată certitudinea că este vorba de-o adăugire mai recentă. Iar rarele inscripţii care ne dau unele lămuriri despre data la care a fost pictată cutare sau cutare biserică nu ne spun, bineînţeles, nimic despre restaurările ulterioare.

Această dificultate primordială se confirmă în mod special citind lucrarea celui mai tînăr istoric al picturii moldoveneşti[2]. Dl. Ştefănescu afirmă, într-adevăr, că resturile unor fresce găsite în mica biserică din Lujeni datează din anii 1460—1470[3], anterioare aşadar cu vreo treizeci de ani primelor picturi pe care le cunoaştem, fără a-şi da însă osteneala să aducă şi dovezi în sprijinul unei afirmaţii atît de importante[4]. Mai departe, autorul pare convins că picturile de la Sfîntul Nicolae din Dorohoi sînt contemporane cu zidirea bisericii[5]; dar, examinînd gradul de degradare a pereţilor din altar, am constatat că erau alcătuiţi, fără nici un fel de dubiu: 1 — din peretele propriu-zis, ale cărui cărămizi sînt în parte aparente; 2 — dintr-o primă tencuială pe suprafaţa căreia meşterul a pictat un apareiaj presupus a fi format din mai multe rînduri de moloane şi cărămizi, roşul alternînd cu cenuşiul (fig. 78); 3 — dintr-o a doua tencuială purtătoare a frescelor care, prin însuşi faptul acesta, se dovedesc a fi fost executate mai tîrziu. În schimb, dl. Ştefănescu face doar o simplă menţiune a picturii de la Rădăuţi[6], restaurată în 1882, este drept, într-o manieră barbară, dar unde dispoziţia scenelor, în părţile conservate, pare să fi fost respectată şi unde cele patru scene din altar, fără să mai punem la socoteală Adorarea Mielului, par să fi suferit ceva mai puţin. N-ar fi fost inutil să se semnaleze o anumită analogie între elaborarea acestor scene şi cea de la Voroneţ, mai ales în ceea ce priveşte expresivitatea mişcării apostolului Ioan care-şi pune capul pe pieptul lui Iisus. La fel, dl. Ştefănescu dă ca dată a picturii de la Voroneţ anul 1550[7], aceasta efectuîndu-se, în realitate, în mai multe reprize, cea din altar fiind în mod vizibil mai veche, unii autori, ca Podlacha[8] şi Balş[9], înclinînd să le atribuie epocii lui Ştefan cel Mare.

Vedem, din aceste cîteva reflecţii, cît este de anevoioasă sarcina pe care ne-am asumat-o.

---

[1] Vom folosi acest cuvînt în sensul general de „pictură murală" (P.H.).

[2] I. D. Ştefănescu, *L'Evolution de la peinture religieuse moldave des origines au XIX^e siècle*, Paris, Geuthner, 1928 (P.H.).

[3] ID., *ibid.*, p. 90 (P.H.).

[4] Aşa cum s-a mai arătat, cunoaştem azi numeroase fragmente de pictură murală datînd din epoca lui Alexandru cel Bun, şi recuperate pe cale arheologică de la Bistriţa, Probota, Humor, Moldoviţa, Vornicenii Mari, Giuleşti. De asemeni s-au păstrat mărturii documentare despre zugravii Nichita şi Dobre (1415) şi Ştefan (1427). Există, aşadar, toate temeiurile pentru a se vorbi despre o înflorire a picturii moldoveneşti în prima jumătate a secolului al XV-lea, chiar dacă azi nu mai dispunem de nici un ansamblu întreg. Datarea picturilor de la Lujeni la începutul sau chiar înaintea domniei lui Ştefan cel Mare este justificată atît din analiza surselor documentare, cît, mai ales, din analiza lor stilistică. Dealtfel chiar P. Henry va recunoaşte mai departe calităţile artistice ale acestor picturi (V.D.).

[5] I. D. Ştefănescu, *L'Evolution de la peinture religieuse*, p. 91 (P. H.).

[6] ID., *ibid.*, p. 170 (P.H.).

[7] ID., *ibid.*, p. 86 (P.H.).

[8] *Malowidla*, p. 158 (P.H.).

[9] *Bisericile lui Ştefan cel Mare*, p. 158 (P.H.).

Sîntem reduşi, în privinţa veacului al XV-lea, la un foarte mic număr de biserici, ale căror picturi sînt datate cu oarecare precizie: poate cîteva fresce din biserica Sfîntul Nicolae de la Popăuţi, lîngă Botoşani; micul paraclis de la mănăstirea Bistriţa (1498), unde cele cîteva figuri descoperite sînt lucrate în cel mai pur stil bizantin clasic; poate că şi naosul şi altarul de la Voroneţ (sfîrşitul veacului al XV-lea). Este tot ce avem, şi este puţin; vom adăuga aici şi biserica Sfîntul Nicolae din Dorohoi, pictată după ce a fost construită dar, judecînd după stil, într-o epocă destul de îndepărtată de noi. Dar poate că, analizînd pictura şi iconografia, vom ajunge la concluzii mai precise.

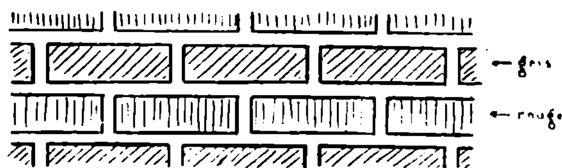


Fig. 78. Biserica Sfîntul Nicolae din Dorohoi. Detaliu din stratul inferior al picturii din altar.

A — BISERICA DE LA POPĂUŢI (1496)

Austeritatea fondului arhitectural şi simplitatea relativă privind stilul în care au fost lucrate figurile şi scenele par a ne obliga, la prima vedere, să atribuim picturii de la Popăuţi o dată destul de îndepărtată în timp. Aceasta este, îndeosebi, părerea d-lui Iorga care crede că pictura a fost efectuată în secolul al XV-lea, adică într-o perioadă contemporană cu ridicarea bisericii[1]. Întru totul asemănătoare a fost prima noastră impresie, ba chiar şi acum ni se pare că, în numeroase porţiuni, decoraţia actuală păstrează sau reproduce decoraţia iniţială, care nu trebuie să fi fost executată mai tîrziu de primii ani ai secolului al XVI-lea. Un examen atent al iconografiei nu ne îngăduie totuşi să afirmăm că ansamblul pictural este atît de vechi şi ne obligă să-l plasăm, cu aproximaţie, către perioada Humorului şi a Moldoviţei.

Pe de altă parte, datorită unui grafit, găsit în turlă[2], sîntem în măsură să afirmăm cu toată certitudinea că decoraţia nu este posterioară mijlocului secolului al XVI-lea.

Motivele care ne fac să credem că trebuie să mutăm data picturilor de la Popăuţi către anii 1540 sau 1550, motive ce rezultă din comparaţia cu alte biserici din această epocă şi din cea anterioară, ne obligă, pentru claritatea expunerii, să lăsăm pentru mai tîrziu descrierea acestui interesant monument[3].

B — PARACLISUL DE LA BISTRIŢA (1498)

Mănăstirea Bistriţa dispune, în complexul ei de fortificaţii, de un turn de incintă construit de Ştefan cel Mare în 1498, după cum reiese din inscripţia care s-a păstrat, avînd, la primul etaj, un mic paraclis, aşa cum găsim şi la alte mănăstiri (Zamca, Suceviţa etc.). În care paraclis, dl. Tafrali, răzuind cu mijloace improvizate o parte din tencuiala ce acoperă zidurile, a scos la iveală, în 1924, cîteva fresce de o neaşteptată frumuseţe, Comisia Monumentelor Istorice luîndu-şi obligaţia să degajeze tot ansamblul prin procedee ştiinţifice de îndată ce va dispune de răgazul necesar[4].

Cele cîteva picturi care se află aici sînt o surpriză plăcută pentru vizitatorul dezamăgit de foarte modernele şi mediocrele fresce aflate în biserica principală a mănăstirii. Ele fac parte din familia frescelor efectuate în epoca de mare strălucire a artei moldoveneşti şi poate că nici nu sînt cu mult mai noi decît turnul.

Ceea ce a fost scos la iveală, destul de puţin dealtfel, nu ne îngăduie să reconstituim ansamblul pictural al paraclisului, ci să extragem doar liniile directoare[5].

Este vorba de o sală pătrată, boltită cu o calotă pe pandantivi, ce ţine loc şi de naos şi de altar; tîmpla grosolană care o împarte astăzi în două ocupă în mod sigur locul care îi fusese destinat, deoarece temele reprezentate nu lasă nici o îndoială în privinţa aceasta. Într-adevăr, peretele de la nord, degajat aproape în întregime, prezintă un registru inferior care a fost tăiat în mod precis pe la mijloc, unde se văd, în stînga, nişte sfinţi pustnici, la dreapta un şir de episcopi ce se continuă pe peretele de la răsărit, pînă după altar. Partea de sus a acestui ultim perete este acoperită cu tencuială, dar în partea de est a cupolei, care acoperă cu semicercul ei porţiunea aceasta a sălii, se vede cu toată precizia o *Sf. Fecioară* de mici dimensiuni, întocmai ca cele ce decorează conca altarelor.

Din ciclul *Patimilor Mîntuitorului* n-a fost degajat pînă în prezent (1929) decît o mică por-

[1] Iorga-Balş, *L'Art roumain*, p. 61 (P.H.).

[2] Comunicare verbală făcută de V. Drăghiceanu căruia îi exprim, cu prilejul acesta, via mea recunoştinţă (P.H.).

[3] Cf. capitolul al IV-lea (P.H.).

[4] Între timp picturile paraclisului de la Bistriţa au fost consolidate şi restaurate, cu îndepărtarea tencuielilor tîrzii (Tatiana Pogonat, *Restaurarea picturilor murale din paraclisul mănăstirii Bistriţa-Neamţ*, MIA, 1976, nr. 1, pp. 86—89). (V.D.).

[5] Cf. releveul I (P.H.).

ţiune. În primul rînd *Iisus în Grădina Ghetsemani*, scenă tratată cu sobrietate şi cu un simţ al efectului decorativ destul de sigur. Figura lui Iisus, ca şi în alte părţi, este reprezentată de două ori, la stînga, în mijlocul apostolilor, iar la dreapta, rugîndu-se pe o stîncă. Mijlocul părţii de jos a compoziţiei este ocupat de grupul apostolilor care dorm. Maniera narativă îşi arată aici întreaga superioritate, ca şi în povestea vieţii sfîntului Ioan cel Nou; şi este nevoie de o imaginaţie plină de exuberanţă ca să poţi desluşi anxietatea lui Iisus[1] pe chipul lui desfigurat de timp şi de acţiunea de degajare. Mai există apoi, în partea opusă, pe peretele de la sud, o *Împărţire a veşmintelor* destul de deteriorată, iar deasupra, o urmă de oraş care ar putea fi şi o *Fugă în Egipt*, dar şi o *Intrare în Ierusalim*.

Partea de sus a peretelui de la nord este împărţită în două registre consacrate vieţii sfîntului Ioan cel Nou, patronul Moldovei, din care se vede, în primul registru, prezentarea acestuia în faţa hanului tătar, şi, în al doilea, mutarea moaştelor sfîntului la Suceava, în prezenţa lui Alexandru cel Bun şi a unei mari mulţimi de credincioşi. Se poate deci presupune că istoria vieţii sfîntului Ioan cel Nou făcea ocolul paraclisului şi acoperea toţi pereţii.

Pe arcele mari, ce se reazimă pe console aflate la înălţimea unui stat de om (sala este foarte scundă), se văd resturile unor medalioane. În partea de jos a pereţilor, sub figurile cele mari, este pictată o draperie, după un model comun artei orientale şi occidentale. Figurile sînt executate cu cea mai mare grijă, urmărindu-se cu atenţie justeţea proporţiilor şi veridicitatea expresiilor. Fundalurile sînt alcătuite din ansamblurile arhitecturale şi peisajele muntoase obişnuite ale artei bizantine.

În fine, pe peretele de la apus, se poate desluşi un rest din fresca votivă în care recunoaştem cu uşurinţă figura lui Ştefan cel Mare urmat de soţia sa[2].

Oricît de interesant ar fi, observăm totuşi că paraclisul de la Bistriţa nu ne îmbogăţeşte cunoştinţele asupra primei epoci a picturii moldoveneşti. Fragmentele degajate sînt prea puţin numeroase încă, dar sperăm că celor patru pereţi li se va reda în curînd prospeţimea iniţială. Atunci, şi numai atunci, vom putea risca unele concluzii mai precise. Să examinăm, însă, cu toată prudenţa cuvenită, celelalte două ansambluri picturale cu dată nesigură, dar în mod cert îndepărtată în timp, de la biserica Sfîntul Nicolae din Dorohoi şi cea de la Voroneţ.

C – BISERICA SFÎNTUL NICOLAE DIN DOROHOI

Pictura din biserica Sfîntul Nicolae din Dorohoi, cruţată de lucrările de restaurare, este aproape indescifrabilă. Se poate reconstitui, însă, cu uşurinţă ordonanţa generală.

Altarul comportă trei registre: sus Maica Domnului, la mijloc Cina cea de taină şi, fără îndoială, Împărtăşania apostolilor, iar jos episcopii. O Adoraţie a Mielului se mai vede încă pe feţele laterale ale ferestrei; şi prezintă, nu motivul obişnuit al lui Iisus-prunc în patenă, ci un miel adevărat, aşa cum este reprezentat în Apus. Se ştie că Biserica ortodoxă, după interdicţia formulată de conciliul din 692, a evitat această reprezentare, cu excepţia ilustrării Apocalipsei. Totuşi, în epoca de care ne ocupăm, se pare că, sub influenţa Italiei, respectarea canoanelor respective nu mai era atît de riguroasă şi nu se va întîmpla prea rar ca la Muntele Athos, ca şi în Moldova, să întîlnim un miel veritabil. Dar motivul simbolic al pruncului Iisus culcat în patenă, atît de îndrăgit de bisericile sîrbeşti, rămîne la mare cinste şi îl găsim în toate epocile (Bălineşti, Rădăuţi, Voroneţ, Suceviţa), atunci cînd nu este înlocuit printr-un simplu potir (Arbore, biserica Sfîntul Ilie din Suceava).

Motivul mielului, indiferent de formă, are în Moldova o soartă aparte, aşa cum nu cunoaşte la Muntele Athos: este reprezentat, cu rare excepţii, pe intradosul părţii superioare a ferestrei altarului ai cărei montanţi sînt aproape întotdeauna ocupaţi de doi îngeri în poziţie de adoratori. Este un motiv mult mai puţin frecvent la Muntele Athos; zugravii sîrbi în schimb au pentru el o adevărată predilecţie; şi este cunoscut de cele mai mari biserici şi de şcolile cele mai diferite (Gračanica, Sfinţii Constantin şi Elena de la Ohrida, Ravanica etc.). La Muntele Athos, în biserica Hilandar, este reprezentat de două ori (în diaconicon şi în proscomidie), dar avem de-a face cu o biserică sîrbească. Încă o dată se pare că originile imediate ale picturii moldoveneşti trebuie căutate mai curînd în Balcani decît la Muntele Athos.

Totuşi, aşa cum am menţionat deseori cînd a fost vorba de arhitectură, şi cum ne vom convinge cu şi mai multă uşurinţă studiind pictura, Moldova nu copiază nimic în mod mecanic, ea face un pas înainte sau dacă vrem, aplică

---

[1] I. D. Ştefănescu. *Évolution*. p. 96 (P.H.).
[2] Este vorba despre Petru Rareş şi doamna sa Elena (V.D.)

de o manieră mai riguros logică principiile de la care se inspiră. Şi în cazul acesta, faptul este izbitor: motivul respectiv care la Hilandar este surghiunit la dreapta şi la stînga altarului, care în Serbia se află deasupra (Ravanica) sau dedesubtul (Gračanica) ferestrei altarului, uneori chiar în faţă, în România va fi întotdeauna acolo unde l-am găsit la Dorohoi; iar cînd va trece pe partea exterioară a pereţilor (Voroneţ, Moldoviţa, Suceviţa), îl vom găsi tot într-un loc bine definit, deasupra ferestrei. Să notăm totuşi că dacă s-ar dovedi că pictura bisericii Sfîntul Nicolae din Dorohoi datează din secolul al XV-lea, această reprezentare a mielului ar preceda cu cincizeci de ani cele mai vechi exemple pe care le cunoaştem în Bucovina; ceea ce nu e chiar cu neputinţă, dar ne dă de gîndit, mai ales dacă ţinem seama de remarca pe care am făcut-o cu puţin înainte în legătură cu dublul strat al picturii aflată în altar.

Naosul se află într-o stare de plîns; este imposibil să descifrezi subiectul înfăţişat în cele două abside laterale, de nord şi sud. Totuşi, registrul median este consacrat în mod evident Patimilor, din care se distinge încă destul de bine, la sud, scena Prinderii lui Iisus, iar la nord Punerea pe cruce, Răstignirea şi Coborîrea de pe cruce. Pe peretele de la apus, destul de degradat, se poate totuşi recunoaşte Adormirea Maicii Domnului, în locul în care sîntem obişnuiţi să vedem scena aceasta în bisericile din Balcani, ca şi în cele de la Muntele Athos. În fine, în registrul inferior al absidei sudice şi al peretelui de la apus se află fresca votivă.

Două din aceste reprezentări ne vor reţine atenţia:

1 — *Răstignirea* ne emoţionează prin solemna ei simplitate. În vîrful colinei, de unde sîngele curge peste craniul lui Adam, se înalţă crucea în faţa unei arhitecturi sobre, evocînd Ierusalimul, oraş aflat în apropierea Golgotei. Iisus este asistat numai de mama sa şi de Ioan. Durerea acestuia din urmă este exprimată prin gestul mîinii drepte duse la obraz, stinga rămînîndu-i oarecum încurcată în faldurile veşmîntului. Sf. Fecioară pare să-şi domine suferinţa printr-o atitudine plină de nobleţe şi de demnitate. Scenă care, în linii mai simple, însă, este cea de la Bojana (1259), reproduce tipuri arhaice, pe care zugravii sîrbi le pictau de mai bine de o sută de ani, dar, amintindu-şi de Studenica, reveniseră, ca la Žiča de pildă[1], la o sobrietate a gesturilor mai apropiată de timpurile primitive, ca de pildă picturile din Cappadochia[2]. Vivacitatea gesturilor care devine caracteristică pentru şcoala macedoneană încă din secolul al XIV-lea, şi mai ales din al XV-lea, întocmai ca şi la Muntele Athos, n-au lăsat nici un fel de urmă la Dorohoi. De asemenea, înclinarea trupului lui Iisus ce-şi dă ultima suflare rămîne armonioasă, echilibrată, mai puţin accentuată decît la Gračanica, şi foarte departe de exagerările de la Matejca sau de la Čučer. Şi totuşi această înclinare este mai pronunţată decît în frescele de la Muntele Athos, fresce care aparţin şcolii cretane; epuizarea fizică, omenească, a acestui trup lipsit de vlagă denotă o vădită înrudire între pictura noastră şi şcoala macedoneană. Sobrietatea liniilor şi a atitudinilor, în cazul acesta, este un argument ce vine în sprijinul celor ce susţin vechimea relativă a decoraţiei de la Dorohoi. Bisericile pictate în a doua jumătate a veacului al XVI-lea prezintă deosebiri destul de importante;

2 — Un alt argument ar putea fi oferit de dispoziţia insolită a personajelor din fresca votivă, care reprezintă, pe zidul meridional, pe Iisus pe tron, întors spre dreapta şi asistat de sfîntul Nicolae, patronul bisericii, care i-l înfăţişează pe Ştefan cel Mare. Acesta îi închină biserica, urmat de soţia sa Maria şi de doi fii şi un nepot: aceştia, pictaţi pe zidul de la apus, sînt Bogdan, Ştefăniţă şi Petru.

Nu este un lucru rar ca fresca votivă să se extindă şi pe zidul meridional, dar este unicul exemplu din Moldova unde Iisus este înfăţişat pe un zid de la sud, în vreme ce familia voievodului, sau a ctitorului, este ordonată de la dreapta la stînga. Iisus este pictat aproape întotdeauna lîngă uşa dintre naos şi pronaos. Nu putem oare emite, de aici, presupunerea că biserica a fost pictată într-o vreme cînd iconografia nu era complet fixată? Dealtfel, nu este vorba decît de o simplă presupunere; la Dolheşti, ca şi la Humor, ctitorii îşi îndreaptă şi ei privirea către stînga vizitatorului; dar, cel puţin, scena este pictată în întregime pe un singur perete, peretele de la apus.

Dacă, din mai multe motive, nu putem accepta anul 1495[3] ca fiind data la care s-a efectuat această pictură, putem cel puţin afirma că avem de-a face cu o lucrare destul de veche, anterioară probabil anului 1550.

[1] Cf. Millet, *Iconographie de l'Évangile*, p. 408, fig. 429 (P.H.).

[2] Cf. Diehl, *Manuel*, II, p. 576, fig. 273 (P.H.).

[3] Frescele bisericii din Dorohoi au fost datate cu temeinice argumente, în anii 1522—1525, în vremea lui Ştefan cel Tînăr (Sorin Ulea, *Datarea ansamblului de pictură de la Sf. Nicolae-Dorohoi*, în SCIA, 1964 nr. 1, pp. 69—79 (V.D.).

Concluzia aceasta, ca și cea pe care o vom formula în legătură cu Voronețul, nu-și vor găsi dealtfel confirmarea definitivă decît după ce vom studia bisericile ale căror picturi sînt datate cu precizie și posterioare celor de la Dorohoi și Voroneț.

D — ALTARUL ȘI NAOSUL BISERICII DE LA VORONEȚ

Picturile de la Voroneț[1] se află într-o stare mult mai bună de conservare și la prima vedere par, datorită frumuseții lor, de dată mult mai recentă[2]. Totuși, examenul iconografic, cum vom vedea mai în amănunt cînd vom studia evoluția temelor, în capitolul următor, pledează pentru o vechime relativă a acestui ansamblu. Împotriva lui Wickenhäuser[3] și a d-lui Ștefănescu[4], ne însușim părerea d-lui Podlacha[5] și a d-lui Balș[6], care susțin că această parte a bisericii a fost pictată înainte de sfîrșitul domniei lui Ștefan cel Mare. Și credem a fi în măsură să ne susținem părerea cu argumente dintre cele mai convingătoare.

Turla (pl. XIII. 1) ne înfățișează, în partea cea mai de sus, un Iisus Pantocrator sever, cu un păr bogat, o barbă asijderea, cu o expresie oarecum aspră, așa cum o cunoaștem din bisericile sîrbești, și pe care dl. Podlacha o opune, și pe bună dreptate, fizionomiei mai senine și mai umane a Pantocratorului de la Sucevița[7].

Impunătoarea figură de la Voroneț, de unde pornesc, în toate sensurile, numeroase raze, este înconjurată de cele patru simboluri ale evangheliștilor și încadrată într-un fel de curcubeu pe care-l însoțește un rînd de serafimi. Tamburul este împărțit în trei registre, înfățișînd, de sus în jos, îngeri cu ripide, șaisprezece profeți și tot atîția apostoli. Cei patru evangheliști ocupă pandantivii cei mici, cei mari fiind atribuiți sfîntului Ioan Botezătorul.

Altarul, ca de obicei, este împărțit în trei registre: în concă, Sf. Fecioară pe tron, înconjurată de patru îngeri (fig. 79); dedesubt, Cina cea de taină, Împărtășania apostolilor și Spălarea picioarelor, cu, pe intradosul părții superioare a ferestrei, Adorația Mielului sub forma lui Iisus-prunc în patenă; jos, sfinții episcopi și diaconi, în număr de nouăsprezece, dintre care trei ocupă firida diaconiconului,



Fig. 79. Voroneț. Sf. Fecioară din altar.

cincisprezece altarul, unul fiind situat în proscomidie. Un rînd de serafimi separă absida de registrul median, iar în partea de jos a pereților se află o draperie. Restul proscomidiei este ocupat de Sacrificiul lui Avraam.

Naosul este destul de derutant la prima vedere, dar impresia aceasta dispare de îndată ce ne dăm seama că absidele laterale sînt tratate în mod separat. Gîndiți-vă numai: în conca absidei sînt reprezentate două scene, Schimbarea la față și Muntele Măslinilor; Intrarea în Ierusalim și Învierea lui Lazăr se află în fața acestora, în absida de la nord[8].

Al doilea registru prezintă, la sud Batjocorirea lui Iisus și Pregătirea crucii, la nord Coborîrea la iad (Anastasis) și Lepădarea lui Petru. Pe peretele de la sud se vede, la stînga absidei, Adormirea Maicii Domnului, iar la stînga Iisus purtîndu-și crucea; pe peretele de la nord, la stînga Sfintele femei la mormînt, iar la dreapta Coborîrea Duhului Sfînt. În partea superioară a peretelui de la apus se află trei scene foarte degradate, cea din mijloc re-

---

[1] A se vedea releveul II (P.H.).

[2] Pentru picturile de la Voroneț, ca bibliografie specială mai recentă semnalăm: Petru Comarnescu, *Voroneț*, București, 1959 (lucrarea cu cea mai bogată ilustrație); M. A. Musicescu, Sorin Ulea, *Voroneț*, București, 1969 (V.D.).

[3] Moldau III. *Geschichte der Klöster Woronetz und Putna*, p. 13 (P.H.).

[4] *Évolution*, p. 86 (P.H.).

[5] *Malowidla*, p. 158 (P.H.).

[6] *Bisericile lui Ștefan cel Mare* (P.H.).

[7] *Malowidla*, p. 160 (P.H.).

[8] Nu știm unde a putut vedea dl. Ștefănescu, în conca sudică „Rugăciunea de pe Muntele Măslinilor și Înălțarea, în două scene, pe un fundal de munți", apostolii înghesuindu-se în partea de jos, iar în conca de la nord Schimbarea la față și Coborîrea la iad, unde „stîncile fundalului, tăiate în trepte, dă peisajului un caracter fantezist" (p. 131, 132). (P.H.).

prezentînd, evident Înălţarea. Iconografia respectă aici vechea formulă siriană sau cappadochiană, cu cei doi îngeri care zboară susţinînd nimbul lui Iisus, ceilalţi doi jos, de-o parte și de-alta a Maicii Domnului, vorbind apostolilor și vestindu-i că într-o zi vor vedea, aproape sub aceleaşi trăsături, a doua venire a lui Iisus. Ordonanţa scenei, atitudinea Mariei și a îngerilor care susţin nimbul, gruparea apostolilor, amintesc într-o mare măsură splendida compoziţie de la Craseme[1]. Celelalte două scene par să fie Intrarea Maicii Domnului în biserică și Întîmpinarea Domnului. Al doilea registru, mult mai bine conservat, este împărţit în patru scene: Punerea pe Cruce, Răstignirea, Coborîrea de pe cruce, Plîngerea lui Iisus[2]. În fine, toată partea inferioară a pereţilor şi a absidelor este ocupată de cîteva figuri monumentale, sfinţi militari în cea mai mare parte (Procopie, Artemie, Mercurie, Mina). Pe partea nordică a peretelui de la apus este înfăţişat Ștefan cel Mare, urmat de soţia sa Maria și de un fiu[3], conduși de sfîntul Gheorghe (patronul bisericii) către Iisus, ce ocupă locul în care îl vom vedea mereu deacum încolo, în extrema dreaptă a frescei. Macheta bisericii pe care o ţine în mînă voievodul corespunde întru totul formei iniţiale a edificiului[4], cu absidele sale, cu tamburul avînd soclu dublu și cu micul pronaos luminat de o singură fereastră (fig. 7).

Pentru a reveni la frescele cu subiect evanghelic, se va nota că Patimile nu sînt reprezentate pe larg, după cum nu sînt nici minunile și nici praznicele: artistul a ales scenele care i s-au părut mai importante. Adică cele care înfăţişează cu mai multă strălucire, pe de-o parte atotputernicia Mîntuitorului (atotputernicie manifestată pe pămînt: Intrarea în Ierusalim, Învierea lui Lazăr, Schimbarea la faţă; sau după moartea sa: Coborîrea la iad, Coborîrea Duhului Sfînt), iar pe de alta, suferinţele pe care le-a îndurat pentru oameni: abandonul moral de pe Muntele Măslinilor sau Lepădarea lui Petru[5], injuriile iudeilor sau fierea care i se dă de băut în momentul crucificării. Se reprezentau în același timp cîteva din marile sărbători: Intrarea în Ierusalim, Coborîrea la iad, Coborîrea Duhului Sfînt, cărora li se adaugă Înălţarea la cer și Adormirea Maicii Domnului. În fine, nu se va nega înalta valoare educativă a acestui program care conţinea într-un spaţiu atît de restrîns ideile de bază ale creștinismului, cea privind nemurirea (*Învierea lui Lazăr*, *Mironosițele*, *Învierea lui Iisus*) și contrastul dintre slăbiciunea fiinţei umane (Muntele Măslinilor, Lepădarea lui Petru) și amploarea ofenselor pe care Iisus a binevoit să le suporte din dragoste pentru această fiinţă.

Ciclul narativ propriu-zis se reduce astfel la șase scene, de la Purtarea crucii la Plîngere, cele mai importante dintre toate. Trădarea, Caiafa, Căinţa lui Iuda etc. au fost suprimate, așa că nu rămîn decît episoadele în strînsă legătură cu moartea, cele care nu pot să nu figureze într-o biserică. Dar, din aceleași motive, moartea Mîntuitorului este pusă în evidenţă într-un mod cu totul deosebit, orice amănunt secundar fiind eliminat. Celelalte episoade importante din viaţa lui Iisus, Buna Vestire, Naşterea, Botezul sînt rînduite la baza tamburului, între pandantivii cei mari și cei mici și amestecate printre alte scene (Arborele lui Iesei, Viaţa sfîntului Ioan Botezătorul). Cupola constituie un loc de mare cinste și zugravul a profitat de aceasta pentru a salvgarda, fără a vădi vreo lipsă de respect faţă de viaţa lui Iisus, simplitatea sugestivă și plină de măreţie a cîtorva scene pe care le propunea în naos meditaţiei credincioșilor. Între partea de sus a glafului ferestrelor și baza celor două conce se afla puţin loc de care zugravul de la Sucevița nu a întîrziat să profite pentru a adăuga cîteva scene: cel de la Voroneţ nici nu se gîndește la așa ceva și pictează, la sud, solemna temă numită Deisis, iar la nord pe Emanuel între arhanghelii Mihail și Gavril. Pe lîngă simţul monumental de care dă dovadă zugravul, merită să fie remarcată alegerea acestor două subiecte simbolice care se acordă atît de bine cu semnificaţia teologică, nicidecum pitorească, a re-

[1] Cf. Diehl, *Manuel*, II, p. 577, fig. 274 (P.H.).

[2] Nu am văzut nici urmă din minunile Mîntuitorului, de care vorbește dl. Ştefănescu (p. 134). (P.H.).

[3] Fiul este Bogdan, a cărui prezenţă — singur, fără Alexandru care murise la 26 iulie 1496 — înlesnește datarea tabloului votiv și a întregii picturi (M. A. Musicescu, *Considerații asupra picturii din altarul și naosul Voronețului*, în „Cultura moldovenească în timpul lui Ştefan cel Mare“, București, 1964, p. 368 (V.D.).

[4] Opinia contrară exprimată de dl. Ștefănescu (*Évolution*, p. 132) ni se pare lipsită de temei (P.H.).

[5] Se știe că episodul acesta s-a bucurat de mare trecere în iconografia secolului al XIV-lea. Locul de primă importanţă pe care îl ocupă la Voroneț, unde preocuparea educativă pare atît de vădită, ar putea constitui confirmarea unei ipoteze formulată cu oarecare rezerve de Millet (*Évangile*, p. 52), potrivit căreia motivele acestei treceri deosebite de care s-a bucurat episodul ar consta mai ales în profunda lui valoare umană pusă în valoare de sf. Ioan Hrisostomul, decît în legătura lui cu *Patimile* (P.H.).

prezentărilor ce acoperă în întregime pereții naosului.

Să precizăm încă de pe acum că în Moldova o asemenea orînduire iconografică constituie o excepție. Voronețul s-a conformat în mod sigur unui model aparte, care trebuie pus în legătură cu unele concepții foarte vechi, din care secolul al XIV-lea oferă prea puține exemple. Biserica Sfîntul Atanasie din Castoria (1384), de pildă, sau biserica Sfîntul Nicolae din același oraș oferă un ciclu prescurtat, comparabil cu cel de la Voroneț[1]; iar bisericile din Mistra, deși cu un număr de scene mult mai mare, prezintă tot un ciclu prescurtat care merge de la Lepădarea lui Petru și Drumul spre Golgota pînă la Sfintele femei la mormîntul lui Iisus[2]. Astfel că, și în cazul Voronețului, va trebui să ne îndreptăm mai curînd spre Balcani decît spre școala bizantină propriu-zisă, dacă vrem să căutăm o sursă posibilă de inspirație.

Impresiile pe care le-am cules devin și mai puternice atunci cînd trecem la studierea detaliilor.

Împărtășania apostolilor (pl. X, 3 și 4) este de un tip destul de rar în Moldova. În primul rînd poate că este singura dată cînd Împărtășania cu pîine și Împărtășania cu vin sînt tratate absolut independent una de alta, fără nici o preocupare în ceea ce privește simetria obișnuită care plasează sfînta masă de-o parte și de-alta a ferestrei și-i înfățișează, în consecință, pe apostoli îndreptîndu-se spre ea, de la dreapta și de la stînga, venind cu alte cuvinte unii în întîmpinarea celorlalți. Aici, cei care vor primi pîinea, aflați pe peretele de la nord, întorc spatele spre fereastră pentru a se apropia de Iisus, pictat la stînga scenei. Pe de altă parte, compoziția este destul de simplă: de fiecare dată sînt înfățișați numai cîte șase apostoli, iar scena, plină de gravitate, nu are totuși solemnitatea frescelor ulterioare; cu toate că este asistat de un înger, Iisus poartă veșmîntul obișnuit, cel pe care îl avea, de pildă, și în scena Cinei, și nu veșmintele sacerdotale în care îl vom vedea mai tîrziu; iar apostolul care primește împărtășania nu-i sărută, conform ritualului, mîna, așa cum se întîmplă în frescele în care Iisus apare ca arhiepiscop. Ceilalți apostoli se apropie, cu oarecare nerăbdare, dar își păstrează calmul, avînd mîinile întinse înainte într-o atitudine de rugă (pl. X, 2). Întreg ansamblul pictural îl evocă pe cel de la Hilandar[3], unde Iisus este la fel de simplu îmbrăcat și unde apostolii fac aproape aceleași gesturi, dar unde mișcarea este și mai puțin accentuată.

Examenul celorlalte scene ne va îngădui oare unele precizări?

Cina cea de taină (pl. X, 1) ne oferă un remarcabil exemplu de atașament față de tipurile tradiționale. Iisus și Petru ocupă, fiecare, cîte o extremitate a mesei în formă de sigma, fără ca zugravul să țină seama de inovațiile occidentale pe care Serbia și Muntele Athos încep să le accepte — masa rotundă (pe care Moldova nu o va adopta în epoca de care ne ocupăm) și Iisus așezat la mijloc. Printr-o ciudată inadvertență, din care nu mai cunosc alt exemplu în afara celui de la Rădăuți, Iisus este înfățișat în dreapta privitorului, *in cornu sinistro*, pe cînd locul de onoare se află la cealaltă extremitate, unde stă Petru. Totuși, influența timpurilor noi începe să se facă simțită chiar și aici: apostolii schițează deja unele gesturi de uimire și de protest (mai cu seamă al patrulea din dreapta Mîntuitorului), destul de discrete încă, destul de pronunțate totuși, deoarece zugravul este obligat să exagereze pentru ca gestul lui Iuda să iasă în evidență, așa cum se obișnuia în aceeași epocă în Serbia și la Muntele Athos. Se va observa atitudinea lui Ioan, culcat aproape cu forța pe pieptul lui Iisus (al doilea punct de comparație cu Rădăuții); dar cu toate că brațul lui Iisus, în gestul lui de binecuvîntare, ar fi putut trece cu ușurință peste umărul lui Ioan, artistul nu s-a lăsat sedus de gestul acesta de familiaritate italienească și a preferat să lase brațul drept al lui Iisus acoperit de discipol, decît să modifice atitudinea hieratică a Mîntuitorului. De fapt, în afara încercării de gesticulație a apostolilor, nimic nu trădează încă influența Renașterii, care va fi atît de vădită la Moldovița, și comportamentul personajelor este, într-o oarecare măsură, același ca și la Studenica, de pildă, cu două secole înainte[4].

Atitudinea lui Iisus și cea a lui Petru, în *Spălarea picioarelor* (pl. X, 2), ne duc, la început, cu gîndul la mozaicul de la San Marco: Iisus șterge piciorul drept al lui Petru cu un prosop pe care îl ține în mîna stîngă, în timp ce cu dreapta binecuvîntează. Dar mișcarea piciorului stîng al lui Petru, care nu îndrăznește să-l cufunde în vasul cu apă, ne întoarce în Bizanț și, de data aceasta, mai curînd la școala cretană decît la cea macedoneană, unde dreapta lui Iisus nu binecuvîntează, ci explică, așa cum se poate vedea la Studenica[5], la Gra-

[1] Cf. Millet, *Évangile*, p. 50 (P.H.).
[2] ID., *ibid.*, p. 51 (P.H.).
[3] Cf. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 62 (P.H.).
[4] Cf. Petrović, *Manastir Studenica*, fig. 34 (P.H.).
[5] *Ibid.*, fig. 33 (P.H.).

čanica, la Protaton[1], la Poganovo etc.... Fresca de la Voroneț rămîne fidelă vechii formule bizantine în mai mare măsură decît școlile contemporane; ea se înrudește mai curînd cu cea de la Dionisiu[2]; remarcă întru totul valabilă și pentru apostoli, dintre care cinci, aflați în partea de jos a scenei, se descalță fără a avea aerul că-i frămîntă cine știe ce gînduri, cei cinci de sus ascultînd cu atenție convorbirea dintre Iisus și Petru.

Sursa de inspirație, după cum se vede, nu este una singură. Pentru a ne da seama care influență este dominantă nu ne va rămîne decît să examinăm naosul.

Schimbarea la față (pl. XI, 2) vădește același atașament față de tradiție pe care l-am semnalat înainte. Petru, vizibil înspăimîntat, nu cade totuși în genunchi ca la Protaton sau ca la Hilandar[3], și cu atît mai puțin nu se prăbușește în țărînă ca la Vatoped[4]. Aici avem de-a face cu apostolul tradiției bizantine, cel mai tare dintre toți, care-și păstrează cel mai bine sîngele rece: își îndoaie genunchii, își pleacă fruntea, dar rămîne de fapt în picioare. Ioan cade cu capul înainte, potrivit unei mișcări aproape neschimbate în epocă; cît despre Iacob, el reproduce un prototip bine definit. Este răsturnat pe spate, într-o cădere verticală în cursul căreia își duce mîna stîngă la față, ca să-și ferească bineînțeles ochii, în timp ce dreapta îi atîrnă de-a lungul trupului. Acest motiv, a cărui cea mai originală reprezentare se află la Peribleptos[5], apare, deși destul de rar, încă din secolele XIII și XIV. Nu pare să se fi împămîntenit la Muntele Athos, în vreme ce îl găsim, în cîteva variante, la Gračanica și la Arilje[6]. Se va bucura de mai multă trecere în Moldova, unde se întîlnește adesea.

Scena este simplă, limitîndu-se la cele șase personaje ale dramei. Nimic din episoadele secundare pe care secolul al XIV-lea le reia uneori după vechile modele. Cei trei munți, tripla aureolă simbolizînd Sfînta Treime sînt amănunte obișnuite în epoca Voronețului.

Iisus pe Muntele Măslinilor (pl. XI, 2) se caracterizează, ca mai multe din scenele pe care le-am analizat, prin sobrietate. Iisus rugîndu-se, pe o stîncă izolată; Iisus revenind lîngă apostolii adormiți; și asta este tot. La Protaton, la Hilandar, la Vatoped, ca și la Lavra și mai tîrziu la Xenofon sau la Dochiariu, Iisus este reprezentat de trei ori; iar la Dionisiu de patru. Voronețul urmărește cu mai puțină exactitate textul biblic; la Humor scena se va amplifica. Se va observa de asemenea că din cer iese o mînă divină; nu este încă vorba de îngerul care va apare în bisericile de mai tîrziu ale Moldovei, care nu este încă nici la Protaton (dar fresca este foarte deteriorată), dar care apare la Hilandar (numai dacă nu datează din timpul restaurării bisericii), dar în orice caz la Vatoped și mai ales în bisericile decorate de școala cretană.

Intrarea în Ierusalim (pl. XI, 1) este conformă vechii tradiții bizantine care reduce detaliile la esențial: Iisus, așezat pe asinul care își înclină capul pînă la pămînt, privește copilul din fața lui; îl urmează cîțiva discipoli; Muntele Măslinilor, sub forma convențională a obișnuitelor stînci, alcătuiesc fundalul scenei.

Solul este presărat cu ramuri; un copil își întinde haina pe jos, un altul, cocoțat într-un arbore, taie o ramură. În fața orașului, din care se văd meterezele înalte și o biserică pe cupola căreia se află o cruce, apar cîteva personaje care vin grăbindu-se în întîmpinarea Mîntuitorului.

Se va nota numărul redus al copiilor (doi), sobrietatea gesturilor mulțimii, absența acelor episoade pitorești care abundă începînd cu secolul al XIV-lea. Este vorba, de un model vechi, anterior chiar compoziției macedonene din secolul al XIV-lea, anterior reprezentării pitorești de la Muntele Athos. O icoană veche sau o miniatură l-au inspirat fără îndoială pe zugravul de la Voroneț. Hilandar, Vatoped, chiar și Lavra reprezintă alte tradiții. Trebuie să mergem pînă la Molivoklisia (1536)[7], Xenofon, Sfîntul Pavel, pentru a constata oarecare întoarcere la vechea simplitate. Și încă nu o întoarcere categorică, deoarece la Dionisiu[8] abundă detaliile pitorești. Ca zugravul de la Voroneț să se fi inspirat de la mănăstirile de la Athos pe care le-am pomenit, nici nu poate fi dealtfel vorba, deoarece două detalii esențiale se leagă de tradiții diferite și cunoscute: în aceste trei exemple, copilul dă asinului să mănînce o ramură de palmier, în loc să-și aștearnă haina pe jos, iar în primul și în al treilea, Iisus nu privește în fața lui, ci se întoarce către discipoli. Așa că, pentru a găsi prototipul frescei de la Voroneț, se pare că trebuie să ne îndreptăm către modele mai vechi decît cele ce aparțin școlii macedonene sau decît cele de la Muntele Athos.

[1] Cf. Millet, *Athos*, pl. 20 (P.H.).
[2] ID., *ibid.*, pl. 202 (P.H.).
[3] Cf. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. II și 67 (P.H.).
[4] ID., *ibid.*, pl. 84 (P.H.).
[5] Millet, *Évangile*, p. 229 (P.H.).
[6] *Ibidem*, p. 229 (P.H.).
[7] Millet, *Athos*, pl. 156 (P.H.).
[8] ID. *ibid.*, pl. 202 (P.H.).

Vom face aceleaşi consideraţii şi în legătură cu *Învierea lui Lazăr* (pl. XI, 1), scenă cu un frumos desen, plin de nobleţe şi de simplitate. Pe un fundal de munţi stîncoşi, Iisus înaintează cu paşi mari, vorbind, avînd mîna dreaptă complet ridicată, iar cealaltă numai pe jumătate. Marta, prosternată, cuprinde picioarele Mîntuitorului cu mîinile, Maria, prosternată şi ea, ridică o mînă şi capul. La dreapta, silueta lui Lazăr, în sicriu, în poziţie verticală. Fresca fiind într-o stare proastă de conservare, nu sîntem în măsură să spunem dacă, aşa cum se întîmplă de obicei, un alt personaj, un bărbat, începe să-i desfacă feşele lui Lazăr. În spatele lui Iisus, sînt doar doi apostoli. Nici un detaliu secundar. Nimic din multitudinea de amănunte de la Hilandar, Vatoped, Lavra, Sfîntul Pavel sau Dionisiu. Trebuie să ne întoarcem la Studenica[1], poate chiar la iconografia bizantină pură, pentru a regăsi o scenă asemănătoare, redusă la cele două surori, prosternate în mod inegal, şi la o suită a lui Iisus formată doar din doi apostoli, Petru şi Toma[2].

Batjocorirea lui Iisus (pl. XI, 2) se leagă de o tradiţie aparte, cea de la Nagorica[3], unde Iisus este luat doar în derîdere, fără a i se aduce şi injurii. Mîntuitorul are o înfăţişare gravă, stă în picioare, izolat în mijlocul scenei, întocmai ca la Nagorica; poartă pe frunte cununa de spini şi ţine firul de trestie în mînă, dar nu-l loveşte nimeni. Două personaje i se prosternează la picioare; alte două, aflate lîngă el, îi vorbesc cu multă însufleţire, iar la cele două extremităţi ale scenei doi bărbaţi suflă în cîte o trîmbiţă lungă, în vreme ce altul loveşte talgerele: compoziţie în toate privinţele asemănătoare, mai simplă însă, cu cea de la Nagorica. Între personajele care suflă în trîmbiţă şi Iisus, la dreapta şi la stînga, două grupuri ce simbolizează mulţimea, atît şi nimic altceva; gestica acestor personaje este foarte redusă, cîteva se uită chiar în altă parte şi sînt atît de puţin individualizate încît zugravul nici nu le-a redat picioarele: amintire a ceea ce nemţii numesc „Kubischer System"[5], procedeu schematic din care vom avea numeroase exemple în menolog.

La Hilandar, zugravul îşi aduce aminte de Nagorica de unde ia chiar şi măscăriciul care dănţuieşte fluturîndu-şi mînecile, reprezentîndu-l aproape în aceeaşi atitudine; dar el are cunoştinţă şi de cealaltă tradiţie, cea în care Iisus este supus unor acte de violenţă[6], şi de care ţine în egală măsură şcoala cretană de la Muntele Athos. La Lavra, doi bărbaţi îi pun pe cap cununa de spini; la Dionisiu îl lovesc. Aceasta va fi şi formula adoptată în Bucovina în frescele ulterioare, la Humor şi la Moldoviţa. Şi în cazul acesta, Voroneţul se inspiră de la alt model, deosebindu-se de celelalte ctitorii.

Voroneţul este, după cîte ştim, singurul mare ansamblu pictural moldovenesc care a înfăţişat *Pregătirea crucii* (pl. XI, 2). În toate celelalte biserici, de la Drumul spre Golgota se trece direct la Aşezarea pe cruce. Aici dimpotrivă, motivul acesta, îndrăgit de sîrbi şi de macedoneni, este scos în evidenţă, adăugîndu-i-se episodul în care lui Iisus i se dă să bea fiere. Iisus, în veşmînt roşu, de ocară, cu mîinile legate, împins cu violenţă de către iudei, vede un soldat care-i duce un vas la gură. În afara faptului că Iisus nu-şi întoarce capul după ce a gustat, şi a unor variante în privinţa amănuntelor, avem în faţa noastră scena pictată la Hilandar, şi pe care am văzut-o noi înşine în biserica Sfîntul Clement din Ohrida şi care mai există şi în alte cîteva biserici din Macedonia. La Vatoped găsim din nou *Pregătirea crucii*, dar fără refuzul lui Iisus de a bea. Şcoala cretană nu va relua subiectul[7] şi nici bisericile din Bucovina construite ulterior.

Adăugăm că personajul ce se urcă pe stinghia crucii şi atinge inscripţia cu mîna dreaptă constituie un motiv caracteristic zugravilor de la Hilandar şi Vatoped[8].

Coborîrea în iad (pl. XI, 1) este, în ceea ce priveşte detaliile, de o sobrietate care o îndepărtează, trebuie s-o mărturisim, de şcoala macedoneană, mai cu seamă dacă ne amintim de splendida scenă care împodobeşte peretele de la răsărit al naosului de la Gračanica. Cu mai multă reţinere în gesturi, regăsim totuşi şi aici ceva din emoţia concentrată de la Protaton, din nobleţea atitudinilor de la Hilandar. Pe de altă parte, mişcarea, abundenţa detaliilor din scenele de la Lavra sau Dionisiu par să indice, atunci cînd este vorba de Voroneţ, un model mai vechi. Numai biserica Xenofon[9] ar

[1] Cf. Millet, *Évangile*, p. 239 (P.H.).
[2] ID., *ibid.*, p. 237 (P.H.).
[3] ID., *ibid.*, fig. 636 şi 637[4] (P.H.).
[4] Denumirea corectă a localităţii este Staro Nagorično (V.D.).
[5] Berstl, *Das Raumproblem in der Altchristl. Malerei*, Bonn, 1920, *passim* şi în special p. 42 şi urm. (P.H.).
[6] Millet, *Athos*, pl. 73 (P.H.).
[7] La Lavra, de pildă, sau la Cutlumus, crucea este înfiptă în pămînt în acelaşi timp cu ţintuirea lui Iisus. Vom regăsi concepţia aceasta la Humor şi în alte părţi (P.H.).
[8] Cf. Millet, *Athos*, pl. 72 şi 92 (P.H.).
[9] ID., *ibid.*, pl. 173 (P.H.).

vădi o înclinare către sobrietate, şi mai multe detalii referitoare la gesturi (Adam, Eva) indică o incontestabilă înrudire cu cea de la Voroneţ. Am şi remarcat de altfel, în legătură cu Intrarea în Ierusalim, această întoarcere relativă la simplitatea ce caracterizează biserica Xenofon, spre deosebire de alte lăcaşuri contemporane.

Lepădarea lui Petru (pl. XI, 1), în sfîrşit, pentru a încheia ciclul scenelor mari din abside, poartă, datorită locului atît de important pe care-l ocupă, amprenta acelor preocupări ale veacului al XIV-lea pe care le-am menţionat ceva mai înainte. Dispoziţia este cea tradiţională: la stînga, aflat în faţa slujnicii care tocmai iese pe uşă dînd din mîini, Petru face un gest de tăgadă; în mijlocul scenei, Petru stă lîngă foc şi se încălzeşte laolaltă cu soldaţii şi cu slujitorii; mai la dreapta, Petru se leapădă din nou, sub o altă uşă, în faţa rudei lui Malcus, iar chiar alături îl vedem plecînd, uşor încovoiat, dar ştergîndu-şi ochii. În mijloc, coloana tradiţională cu cocoşul în vîrful ei. Formula este veche; mai tîrziu vom vedea scena desfăşurîndu-se pe mai multe planuri, trupul apostolului încovoindu-se mai mult, potrivit inovaţiilor pe care le aduce secolul al XIV-lea. Şi aici, Voroneţul rămîne credincios vechiului model.

Este nevoie să mergem mai departe cu demonstraţiile?

Să ne aruncăm o clipă ochii asupra scenei ce înfăţişează, pe peretele de la sud, *Ducerea crucii* (pl. XII, 1). Nici urmă de Simon, nici de frînghie la gîtul sau la mîinile Mîntuitorului, detalii care nu vor lipsi niciodată, nici la Athos (Protaton, Hilandar, Lavra, Cutlumus, Xenofon, Sfîntul Pavel, Dionisiu etc.), nici în bisericile moldoveneşti de mai tîrziu. Mîntuitorul este liber, aplecîndu-se abia sub povara unei cruci uşoare, împins destul de brutal de un soldat, dar rămînînd impasibil, vorbind cu tîlharul cel bun şi insensibil la lacrimile mamei sale şi ale fiicelor Sionului, care urmează cortegiul. Nici un iudeu care să gesticuleze, nici emoţii şi nici chinuri cumplite, nimic nu vine să tulbure măreţia acestei scene care pregăteşte misterul Golgotei. Şi aici avem de-a face cu o concepţie veche pe care nu o vom mai întîlni niciodată, dar care se înrudeşte îndeaproape cu scena similară, zugrăvită în veacul al XIV-lea în biserica domnească de la Curtea de Argeş, unde atitudinea lui Iisus şi a celor doi tîlhari sînt aproape identice[1]. Totuşi nu este vorba de o copie. Soldatul care, la Voroneţ, îl împinge pe Iisus în umăr, la Curtea de Argeş se mulţumeşte să-l mustre cu asprime; sentimentele pe care le încearcă Maria sînt de cu totul altă natură; în fine, scena de la Voroneţ este mai gravă şi numărul redus al personajelor atrage şi mai mult atenţia asupra celor din urmă cuvinte pe care le adresează Mîntuitorul condamnatului care va muri, împreună cu el, peste cîteva clipe.

Ducerea crucii, dealtfel, nu este singura scenă care se înrudeşte cu cele de la Curtea de Argeş. Pictura absidelor laterale se completează cu cea a ferestrelor, uşor decalate, dar referindu-se tot la tema Patimilor. Pilat spălîndu-şi mîinile (fereastra absidei de la sud) nu prezintă nimic deosebit, dar Prinderea lui Iisus (fereastra absidei de la nord) merită să ne oprim privirea asupra ei. Scena se întinde pe ambele glafuri. Pe un fundal de stînci se vede, la stînga, un bătrîn ţinînd în mîna dreaptă o spadă lungă, iar în stînga o torţă, în vreme ce în partea stîngă a acestuia (în dreapta noastră), un bărbat care ţine cu amîndouă mîinile o măciucă. Personaje pe care le regăsim, exact în aceleaşi atitudini, la Curtea de Argeş[2], cu singura deosebire că primul, mai aproape de tipul originar, are două torţe. Dar asta nu este totul. În partea dreaptă a ferestrei îl vedem pe Iisus prins, în mijlocul unei mulţimi (la stînga noastră), pe cînd un bărbat, la dreapta şi deasupra Mîntuitorului, îl apucă de păr cu mîna dreaptă şi-l ameninţă cu o măciucă pe care o ţine în stînga. În sfîrşit, un bărbat, în extrema dreaptă a scenei, îl apucă pe Iisus cu dreapta şi-l ameninţă cu o spadă lungă ţinută în stînga şi plasată simetric cu cea a primului personaj descris, aflat în partea stîngă a ferestrei. Toate amănuntele acestea, cu unele variante, sînt deja reprezentate la Curtea de Argeş. Biserica din Muntenia, îndeosebi, ne explică originea acestui gest curios al ultimului personaj ce-şi ţine spada în mîna stîngă; zugravul de la Voroneţ a reprodus eroarea comisă, la rîndu-i, şi de zugravul de la Argeş, care a înfăţişat din faţă un personaj pe care modelul i-l arată din spate; lucru cu atît mai vădit cu cît braţul său drept se termină printr-o palmă stîngă. Dar, personajul acesta nu este altul decît cel de la Nagorica[3], unde se află mai multe detalii ce coincid cu pictura de la Curtea de Argeş şi cu cea de la Voroneţ. Şi aici, filiaţia este clară; dar eroarea de la Argeş nu este izolată; la Zemen, în secolul al XIV-lea, soldatul despre care este vorba ţine şi el spada în mîna stîngă, în vreme ce braţul drept i se termină în mod vizibil printr-o palmă stîngă[4].

[1] Cf. Curtea de Argeş, BCMI, 1923, p. 240, fig. 284 (P.H.).

[2] *Ibid.*, fig. 283 a, p. 240 (P.H.).

[3] Millet, *Évangile*, fig. 359 (P.H.).

[4] Cf. Grabar, *Peinture bulgare*, pl. XXV (P.H.).

Așezarea pe cruce (pl. XII, 2) prezintă un model destul de aparte. Iisus se slujește singur de scară, întocmai ca în grupul de biserici unde se urcă pe scară de bunăvoie și fără a fi ajutat de nimeni (Protaton, Nagorica etc.), aici însă este ridicat de soldați, iar mișcarea ar fi aproape întocmai cu cea de la Čučer[1], dacă aici călăii ar avea scări iar Iisus nu. Iisus nu opune totuși nici un fel de rezistență și se slujește de fusceii scării într-un fel asemănător celui pe care îl vedem la Poganovo, în Bulgaria[2], și pe care îl vom regăsi, în Moldova, în biserica Sfîntul Dumitru din Suceava.

Răstignirea aparține în mod evident școlii macedonene prin contorsionarea trupului Mîntuitorului, înclinarea simetrică și plină de gravitate a lui Ioan și a Mariei, gestul discret al femeii care o susține, brațul alungit al lui Longhin[3]. Scena este foarte simplă, redusă la esențial, fără iudei, fără călăi și fără tîlhari.

Dimpotrivă, *Coborîrea de pe cruce* trădează o influență italiană, care, dealtfel, se făcuse simțită în Orient încă înainte de secolul al XV-lea, dar pe care Macedonia n-a cunoscut-o: Iosif din Arimateia se află pe scară pentru a susține trupul Mîntuitorului, dar Maria s-a și strecurat între el și Iisus, capul ei sprijinind capul lui Iisus. Apostolul Ioan (dar aici fresca este deteriorată) la dreapta, se apleacă pare-se peste trupul lui Iisus într-o mișcare plină de afecțiune și caută să-l susțină. Un nimb, mai jos, indică locul unde se află Nicodim care a terminat tocmai să scoată cuiele din tălpile celui răstignit, în vreme ce, la dreapta și la stînga crucii, sfintele femei plîng. Scena este identică aproape cu cea de la Dionisiu, vădind însă mai mult patetism în atitudinea Maicii Domnului.

Cît despre *Plîngerea lui Iisus*, o frumoasă compoziție, aceasta amintește oarecum de Dionisiu și mai ales de Sfînta Sofia de la Trebizonda[4]; detaliile corespund iconografiei macedonene din secolul al XV-lea. Maria, așezată pe un scăunel fără spetează, ține capul lui Iisus pe piept, asistată cu toată discreția de o femeie ce stă în picioare, la spatele ei; Maria Magdalena își arată deznădejdea printr-un gest de mare dramatism, cu ambele mîini, devenit între timp clasic; Ioan, în picioare, foarte aplecat peste trupul lui Iisus, îi ia mîna pentru a i-o săruta, pe cînd un discipol, fără îndoială Nicodim, îi cuprinde, plin de venerație, picioarele[5]. Aproape în aceeași epocă, biserica din Poganovo, Bulgaria, urma o tradiție întru totul asemănătoare[6].

Ne putem opri aici în investigația noastră. Din observațiile pe care le-am făcut, putem trage două concluzii de o evidență de netăgăduit: pe de-o parte, apropierea incontestabilă dintre mai multe fresce de la Voroneț cu școala macedoneană; iar pe de-alta, o vădită predilecție pentru prototipurile vechi, sobre și grave, fără nici o preocupare pentru pitoresc, trăsătură care, nu peste mult timp, va pune stăpînire pe pictura moldovenească. Se pare, după tot ceea ce am spus, că sursele de inspirație trebuie căutate mai curînd în Balcani decît la Muntele Athos, ceea ce, avînd în vedere frecventele și strînsele legături pe care Moldova le-a avut încă de timpuriu cu Serbia, n-ar avea de ce să ne mire[7]. Au putut fi, în egală măsură, stabiliți unii termeni de comparație cu Bulgaria. Dar acel dram de arhaism pe care îl vădesc frescele de la Voroneț merită să fie subliniat. Această biserică ocupă un loc aparte printre celelalte ctitorii înrudite, și totul, în ceea ce privește iconografia, ne îndeamnă să atribuim decorației sale o dată destul de îndepărtată în timp, așa cum e de altfel și părerea d-lui Podlacha.

Fără îndoială că argumentația noastră nu va fi completă decît atunci cînd vom avea dovada că bisericile zugrăvite ulterior au avut alte surse de inspirație, ceea ce va constitui obiectul capitolelor următoare.

Se cuvine totuși să insistăm asupra faptului că la zugrăvirea acestui monument a lucrat un mare artist. Gravitatea tuturor mișcărilor, linia elegantă și avîntată a siluetelor, mai ales ale Sf. Fecioare și ale lui Iisus[8], abilitatea

[1] Millet, *Évangile*, fig. 420 (P.H.).

[2] Grabar, *Peinture bulgare*, pl. LXI *b* (P.H.).

[3] A se vedea toate aceste amănunte în Millet, *Évangile*, cap. VII (P.H.).

[4] Millet, *Évangile*, fig. 559 (P.H.).

[5] ID., *ibid.*, pp. 510—513 (P.H.).

[6] Cf. Grabar, *Peinture bulgare*, pl. LIX (P.H.).

[7] Arhaismul stilistic și iconografic la care se referă P. Henry nu mai poate fi explicat prin relații ipotetice cu Serbia veacului precedent. Este simptomatică pentru ortodoxia românească medievală, care nu a cunoscut erezii, preferința pentru temele iconografice esențiale, în compoziții clare, pe cît posibil temeinic omologate de tradiție. Preluarea unor teme speciale din iconografia țărilor învecinate s-a făcut întotdeauna cu prudență și în circumstanțe istorice bine motivate (V. Drăguț, *Pictura murală din Țara Românească și din Moldova și raporturile sale cu Europa de sud-est în cursul secolului al XVI-lea*, în BMI, 1970, nr. 4, pp. 17—32) (V.D.).

[8] Dl. Ștefănescu, cedind unei idei preconcepute, declară că sînt „bondoace" și profită de lucrul acesta pentru a declara că picturile de la Voroneț nu pot fi anterioare celei de a doua jumătăți a secolului al XVI-lea (*op. cit.*, pp. 134—135). O simplă privire aruncată asupra fotografiilor noastre ne convinge cît de gratuită este asemenea afirmație. Frescele de la Voroneț, care fac parte dintre cele cu care Bucovina se mîndrește, și pe bună dreptate, nu se lasă atît de ușor aruncate printre cele din urmă picturi ale acestei provincii (P.H.).

îmbinării celor patru tablouri de pe peretele de la apus al naosului, unde, în pofida chenarelor de culoare roșie, zidurile Ierusalimului par să alcătuiască un fel de fundal neîntrerupt în fața căruia au loc diferitele acte ale dramei Calvarului, sensul compoziției care dă o notă aparte fiecăruia din aceste tablouri, toate aceste detalii vădesc mîna unui artist ce se află în deplina stăpînire a meșteșugului său și capabil să interpreteze în mod inteligent prototipurile pe care le avea la îndemînă.

Singura obiecție oarecum serioasă care ar putea pleda împotriva vechimii picturii de la Voroneț este în legătură cu tehnica tencuielii: aceasta ar fi făcută dintr-un var de calitate inferioară, amestecat cu mult nisip, procedeu care n-a fost folosit niciodată înainte de prima jumătate a veacului al XVI-lea[1]. Argumentul nu este însă hotărîtor. Monumentele care au păstrat picturi din timpul lui Ștefan cel Mare nu sînt atît de numeroase încît să se poată pronunța cineva cu toată siguranța asupra compoziției grundurilor, și chiar dacă ar fi cu putință asemenea lucru, o excepție este întotdeauna posibilă datorită unor circumstanțe necunoscute[2]. Dar o obiecție de genul acesta ar putea atîrna mai greu în fața datelor atît de precise ale iconografiei? „Concluziile pe care le tragem din studiul iconografiei, spune dl. Ștefănescu, nu sînt decisive: zugravilor moldoveni le plăcea să respecte, în timpul restaurărilor fundamentale, o orînduire iconografică mai veche"[3]. Această afirmație, valabilă în sine, nu se poate aplica în cazul nostru. Avînd în vedere iconografia bisericilor ulterioare, nici unui artist din a doua jumătate a secolului al XVI-lea nu i-ar fi venit în gînd să repartizeze subiectele în felul în care sînt repartizate aici; iar nota de arhaism a detaliilor de la Voroneț nu se va regăsi nicăieri în altă parte. Acceptînd, pentru o clipă doar, ipoteza d-lui Ștefănescu, ar trebui atunci să admitem că restauratorul a respectat orînduirea inițială a temelor, ca și spiritul lor: caz în care, oricum, am fi informați asupra picturii originare de la Voroneț. Credem însă că am demonstrat în mod suficient de convingător că avem de-a face cu o decorație veche și de o calitate deosebită, din care am putut extrage cîteva tendințe de bază.

[1] I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 134 (P.H.).

[2] Trebuie precizat că în realitate tehnica picturilor de la Voroneț este excelentă, fapt demonstrat cu prilejul lucrărilor de consolidare și restaurare întreprinse recent de Institutul de arte plastice „N. Grigorescu". Expertizele efectuate de ing. chimist Ion Istudor și de pictorul specialist Oliviu Boldura sînt revelatoare în acest sens (V.D.).

[3] I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 134 (P.H.).

E — ALTARUL DE LA RĂDĂUȚI

Constatările pe care le-am făcut pînă acum ne vor permite să avansăm o părere proprie în legătură cu frescele ce decorează altarul acestei faimoase biserici din Rădăuți în jurul căreia s-a discutat atîta și se va mai discuta încă. Este într-adevăr foarte greu să ne putem face o idee asupra datei posibile a picturii[4], ținînd seama de numeroasele restaurări care au fost făcute monumentului, dintre care ultima a desfigurat pentru totdeauna întreaga decorație. Totuși, așa cum vom vedea în alte capitole, anumite indicii ne vor îngădui să presupunem că restauratorii au acoperit, este drept, vechea pictură cu una de proastă calitate, dar nu au schimbat orînduirea iconografică.

În ceea ce privește altarul, s-ar părea că aspectul inițial n-a fost alterat în prea mare măsură și că pictura de aici este destul de veche. Dl. Podlacha, fără să se pronunțe cu precizie asupra fiecărei părți a edificiului, este de părere că ansamblul aparține epocii 1487—1550. Naosul nefiind decorat în momentul de față decît cu medalioane și figuri în picioare, nu ne putem face nici un fel de idee, prin mijlocirea scenelor pe care le-a conținut în mod sigur, dacă datează din aceeași perioadă cu altarul[5]. Dar cele patru scene care au rămas în acesta din urmă merită cîteva observații. Orînduirea lor este clasică: de o parte și de alta a ferestrei, ornată cu Adorația Mielului, se află, la stînga, Împărtășania cu vin, la dreapta Împărtășania cu pîine, însoțită, prima, de *Cina cea de taină*, iar a doua de Spălarea picioarelor. Repartizarea celor două scene privind împărtășania apostolilor este inversă decît în celelalte biserici, unde Împărtășania cu vin este la dreapta; compoziția acestora este simplă, doar cu cîte șase apostoli fiecare. Aceste două trăsături s-ar acorda destul de bine cu un anumit arhaism și cu o dată la care iconografia

[4] Într-adevăr, pînă la curățirea și restaurarea lor, datarea picturilor de la Rădăuți este dificilă. Știind însă că Ștefan cel Mare a transformat acest lăcaș în necropolă domnească, grupînd aici mormintele înaintașilor săi pe care le-a împodobit cu lespezi funerare, în anii 1479—1480, pare probabil că tot în acea vreme a fost efectuată și pictura interiorului (V.D.).

[5] Totuși, cele cîteva trăsături caracteristice pe care ni le-au dezvăluit — fragmentele salvate de la distrugere prezintă oarecare interes. Ele nu sînt de natură să convingă, dar noi credem că le putem atribui o vechime relativă, socotindu-le opere contemporane cu cele de la Voroneț, datînd adică de la sfîrșitul secolului al XV-lea sau de la începutul celui de al XVI-lea (P.H.).

moldovenească nu era încă definitiv fixată. Adorația Mielului prezintă și ea o formă veche, a lui Iisus-prunc în patenă, vegheat de doi îngeri ce stau în picioare pe glaful ferestrei. În sfîrșit, ceea ce este și mai curios, este faptul că *Cina cea de taină* prezintă două aspecte ciudate care o apropie de cea de la Voroneț: pe de o parte Iisus este plasat în dreapta noastră, adică *in cornu sinistro* al mesei, inadvertență care nu se întîlnește decît la Voroneț, pe de altă parte apostolul Ioan se aruncă la pieptul lui Iisus cu o violență surprinzătoare, rămînînd complet culcat peste el. Exact atitudinea pe care apostolul o are și la Voroneț și pe care o va păstra și în bisericile de mai tîrziu, dar cu mult mai multă discreție: i se va mai întîmpla să stea culcat la pieptul lui Iisus, dar atitudinea lui va vădi mai multă gingășie, mai multă tandrețe și o patimă mai puțin neîmblînzită.

Restul a dispărut cu desăvîrșire[1]; la dreapta și la stînga scenei descrise era loc pentru încă o reprezentare, din care nu a rămas însă nimic, conca fiind spoită în mod banal și acoperită cu stele.

F — LUJENI

Există un ultim monument pe care îl putem lega cu oarecare certitudine de epoca lui Ștefan cel Mare, dar care, ca și biserica de la Bistrița, nu ne-a destăinuit încă secretul, ascuns sub un strat de tencuială care ar fi, de altfel, ușor de înlăturat; este o mică biserică de țară, biserica din Lujeni[2], sat aflat la cincisprezece kilometri nord-est de Cernăuți. Putem acorda oare încredere unei inscripții zugrăvită într-un loc destul de neobișnuit, pe peretele de la nord al pronaosului, și a cărei stare de conservare este, în mod ciudat, mai bună decît restul picturii? Inscripție care cuprinde, în slavonă, următoarele cuvinte: „Eu, Teodor Vitold, slujitorul lui Dumnezeu și al Maicii Preacurate, ctitorul acestei biserici". E un nume pe care l-a purtat doar un boier din secolul al XV-lea și care, către anul 1460, a cumpărat tocmai satul Lujeni. Oricum, biserica este în mod sigur una din cele mai vechi din Moldova; proporțiile sale reduse (mai mult chiar decît absența tamburului și a absidelor laterale, deși acestea sînt schițate în interior), forma altarului, vizibil mai îngust decît naosul și neavînd, drept proscomidie și diaconicon, decît două minuscule firide în zid, în fine micimea pronaosului, totul pledează în favoarea vechimii lăcașului. Pictura să fie însă și ea contemporană cu zidirea? Nimic nu ne îngăduie să facem asemenea afirmație în mod absolut sigur, cu excepția inscripției amintite și sub beneficiu de inventar. Nu se văd dealtfel decît unele fragmente lipsite de însemnătate, acolo unde tencuiala s-a lăsat îndepărtată fără riscul de-a aduce vreo stricăciune picturii de sub ea; ar trebui, pentru a putea avansa o ipoteză și a efectua o analiză, să se degajeze tot ansamblul care, după toate aparențele, dăinuie oarecum intact aproape peste tot.

Putem afirma totuși, încă de pe acum, că decorația datează dintr-o foarte îndepărtată epocă. Înrudirea vizibilă a celor cîteva fragmente scoase la lumina zilei pînă în prezent cu cele de la Bistrița, starea de extremă estompare a liniilor și a culorilor, permit atribuirea acestei picturi secolului al XV-lea.

În momentul în care scriem aceste rînduri (toamna lui 1929), singurele figuri pe care parohul bisericii, părintele Rusu, le-a degajat cu toată atenția, sînt următoarele:

1 — În *altar*, la dreapta, un diacon, siluetă prelungă într-un amplu veșmînt alb, cu o cădelniță și orar; mai către răsărit, două capete de episcopi, pictate cu o grijă deosebită; corpurile sînt încă acoperite de tencuială. Partea dinspre răsărit a absidei n-a fost încă cercetată, și nici bolta. La nord, se pot vedea în mod deslușit un diacon și partea de sus a trupului sfîntului Nicolae. Extrema stîngă a registrului imediat superior a fost și ea cercetată cu multă băgare de seamă; un registru ce pare să fi fost relativ mare judecînd după înalta siluetă a lui Iisus, acum complet degajată. Lîngă el se află o masă și un potir; acesta, la rigoare, ar putea fi un lighean, iar scena ar reprezenta atunci Spălarea picioarelor, scenă care-și are de obicei locul chiar în partea aceasta; dar nu e încă vizibil nici un apostol. Sperăm că lucrările de degajare vor fi făcute în mod științific; ansamblul trebuie să fie aproape complet, iar siluetele înalte ale episcopilor, cu veșminte sobru desenate și podoabe de o mare simplitate, dar cu chipuri expresive, lasă să se prevadă o descoperire dintre cele mai interesante. Menționăm,

---

[1] Deși afectat de repictări, tabloul votiv de la Rădăuți merită o mențiune specială, el confirmînd că pictura a fost realizată în vremea lui Ștefan cel Mare — al cărui chip este lesne de recunoscut — într-un lăcaș ctitorit de alt domnitor care are privilegiul de a merge în fruntea cortegiului, cu macheta ctitoriei în mînă. Deocamdată e greu de precizat dacă acel înaintaș este Petru Mușat sau Alexandru cel Bun (V.D.).

[2] Pentru biserica din Lujeni, principala sursă bibliografică rămîne G. Balș, *Biserica din Lujeni*, în A. AR (mem. s. ist), s. III, tom. XI, 1931, pp. 35—39 (V.D.).

în mica firidă de la nord, o siluetă foarte ștearsă ce pare a fi un Iisus al Milei.

2 — În *naos* și în *pronaos* a fost degajat, și numai în parte, doar registrul inferior, dar cele cîteva busturi pe care le-am văzut denotă un talent veritabil; sobrietatea costumului și siguranța cu care a fost desenat capul, linia avîntată a siluetelor amintesc de operele cele mai vechi ale zugravilor moldoveni. Peretele despărțitor dintre naos și pronaos a dispărut, înlocuit fiind de arcul acela care a fost de atîtea ori folosit în cursul unor restaurări de dată recentă, iar pe ceea ce a rămas din acest perete, acolo unde ne așteptam la un rest din fresca votivă, nu-l vedem, în colțul sud-vest, decît pe sf. Teodor Stratilat, într-o atitudine destul de asemănătoare cu cea a sfîntului Iacob Persul de la Grigoriu[1]. În pronaos, în afara cîtorva chipuri de sfinți și de sfinte, atenția ne este atrasă de un misterios călăreț ce se află pe peretele de la nord, alături de cunoscuta inscripție la care ne-am referit mai înainte. Pictura este foarte deteriorată, se deslușește oarecum doar bustul, o gambă, lancea și scutul, și, ceva mai bine, grumazul și capul calului. Din capul războinicului n-a rămas nimic. Să-l fi înfățișat oare pe ctitor? Ctitorii n-au fost zugrăviți niciodată în asemenea loc și nici n-au fost reprezentați vreodată înarmați și pe cal. Nu este mai curînd un sfînt militar, precum călăreții din pronaosul de la Pătrăuți? Totuși, cu toată starea proastă a picturii, nu pare ca figura respectivă să fi avut nimb. Poate că Vitold și-a ales drept loc de veci porțiunea aceasta din biserică și a pus să fie zugrăvit deasupra, așa după cum vedem și la Curtea de Argeș, pe unul din stîlpi, pictat un călăreț înarmat.

După cum se vede, cele cîteva fragmente de frescă de la Lujeni nu ne permit încă un studiu asupra acestui monument, dar sînt suficiente pentru a anticipa, în ziua în care se va putea lucra și aici, descoperirea unui splendid ansamblu de picturi datînd de pe vremea lui Ștefan cel Mare.

[1] Cf. Millet, *Athos*, pl. 264, 2 (P.H.).

CAPITOLUL II

EVOLUŢIA PICTURII ÎN SECOLUL AL XVI-LEA ALTARUL ȘI NAOSUL

Nici nu poate fi vorba să studiem în mod amănunţit toate bisericile din Moldova de Nord a căror pictură aparţine acestei perioade. Vom alege cîteva dintre cele mai reprezentative și le vom cerceta îndeaproape; iar drept verificare vom semnala pe scurt asemănările și deosebirile pe care le vom fi remarcat la celelalte.

A — BĂLINEȘTI

Una dintre bisericile a căror pictură pare a fi mai veche, după cele examinate în capitolul I, este cea de la Bălinești[1], pe Siret, ridicată în anul 1500[2] de către logofătul Tăutu, credinciosul tovarăș al lui Ștefan cel Mare.

Biserica aceasta ne-a atras deja atenţia asupra-i datorită arhitecturii sale destul de singulare. Pictura ne oferă și ea unele particularităţi îndeajuns de marcante. Decoraţia actuală[3] nu pare întru totul contemporană cu ridicarea edificiului, deoarece, ca și la Sfîntul Nicolae din Dorohoi, aceasta se află pe un dublu strat de tencuială, primul dintre ele fiind împodobit cu desene. Putem încerca să datăm această decoraţie? Să-i determinăm trăsăturile caracteristice.

Decoraţia *altarului*, în ansamblu, păstrează orînduirea obișnuită; dar alegerea subiectelor merită o clipă de atenţie.

În concă tronează Sf. Fecioară cu Pruncul, între patru îngeri, pe un fundal albastru, presărat cu stele, ca la Voroneţ. Scenele de pe boltă, care încadrează conca, sînt indescifrabile. Dedesubtul Maicii Domnului, o scenă deteriorată pe care nu am putut-o identifica încă și care ar putea înfăţișa Cortul mărturiei, dar personajele poartă filactere și nu obiecte, în afară de ultimele trei de la stînga.

Fereastra este decorată cu Adorarea Mielului într-o formă ceva mai completă: Iisus prunc în patenă este așezat pe o masă acoperită cu o draperie, iar la dreapta sînt reprezentate cartea și potirul. Pe fiecare latură, doi îngeri în poziţie de adorare. De o parte și de alta a ferestrei, Împărtășania apostolilor, la nord Cina cea de taină, la sud Spălarea picioarelor; dar decoraţia nu se termină aici; la stînga Cinei e zugrăvită Coborîrea la iad și un subiect complet șters; la dreapta Spălării, Iisus pe Muntele Măslinilor și Prinderea lui Iisus. Decoraţia este așadar mult mai amplă decît am văzut pînă acum; și, trebuie să adăugăm, așa cum nici nu vom mai vedea vreodată; Patimile depășesc cadrul naosului și pătrund în altar, orînduire cu totul excepţională, care nu se întîlnește niciodată la Muntele Athos și nici în Moldova: pentru a o regăsi vom fi nevoiţi să mergem pînă la Suceviţa.

În sfîrșit, registrul inferior este decorat cu figuri tradiţionale de episcopi și prezintă, în extrema dreaptă, Rugul în flăcări, simbolul Maicii Domnului, tot foarte rar reprezentat în acest loc: dar el amintește de bisericile înzestrate cu o proscomidie unde decoraţia e consacrată Maicii Domnului, așa după cum ne putem da seama din Erminie[4].

În proscomidie, cum e și firesc, este înfăţișată Jertfa lui Avraam și Iisus al Milei.

Naosul, boltit în leagăn, prezintă o profuziune de imagini, din păcare foarte șterse. Iată cele pe care le-am putut identifica (a se vedea releveul III):

În centru Pantocratorul, la vest Iisus înaripat, la est Tronul Hetimasiei. La nordul și la sudul acestor trei scene, destul de degradate, Soborul ceresc.

Registrul superior de pe zidul de la apus este complet deteriorat, pe locul acesta nu se mai vede decît piatra; pe zidurile de la sud și nord, registrul este, de asemenea, ilizibil; pare

---

[1] Cel mai documentat studiu privind ctitoria logofătului Tăutu este în prezent acela publicat de Corina Popa, *Bălinești*, 1981 (V.D.).

[2] Inadvertenţă, pisania săpată în piatră arată clar că biserica a fost terminată în 1499 (V.D.).

[3] Cf. Releveul III (P.H.).

[4] Didron, p. 428 (P.H.).

că scena mediană de pe zidul de la sud reprezintă Coborîrea Duhului Sfînt.

O parte din registrul de jos este consacrat Maicii Domnului. Se poate recunoaşte, la nord, Naşterea şi Intrarea în biserică; la vest, registrul este împărţit în două scene, una ilizibilă, la stînga, şi Adormirea Maicii Domnului, la dreapta. Restul registrului e consacrat evenimentelor principale din viaţa Mîntuitorului (Botezul, Învierea lui Lazăr, Intrarea în Ierusalim). În registrul inferior sînt înfăţişate Patimile, din care se disting destul de prost, la sud o primă scenă care pare a fi Iisus în faţa lui Anna apoi, în glaful ferestrei, Judecata, şi în sfîrşit Batjocorirea, de tipul obişnuit pe care l-am semnalat deja, Iisus stînd în picioare, singur şi impasibil la strigătele iudeilor care se îmbulzesc în spatele lui în sunete de trîmbiţe; la apus Căinţa şi Moartea lui Iuda, Purtarea crucii şi Aşezarea pe cruce; la nord, în sfîrşit, Răstignirea, Demersul lui Iosif din Arimateea la Pilat, apoi, în glaful ferestrei, Coborîrea de pe cruce şi Plîngerea, după care urmează o Aşezare în mormînt, aceasta în stare proastă însă.

În ultimul registru sînt înfăţişaţi cîţiva sfinţi militari, ca şi, pe zidul de la nord, la stînga frescei votive (logofătul Tăutu, asistat de sfîntul Nicolae, prezentîndu-şi biserica lui Iisus) şi, la dreapta, Sfinţii Constantin şi Elena, într-un loc al bisericii şi într-o atitudine pe care le vom revedea adesea.

Două din constatările de ordin general merită a fi subliniate:

1 — Numărul registrelor a sporit. În loc de trei, ca la Voroneţ, naosul de la Bălineşti numără cinci, plus partea de sus a bolţii, şi, dintre acestea cinci, patru sînt consacrate lui Iisus şi Maicii Domnului. Ciclul narativ s-a extins, aşadar, depăşeşte cu mult Patimile, acestea fiind prezentate în mod mult mai amănunţit; au fost adăugate unele episoade secundare, precum şi Moartea lui Iuda, o temă veche care va fi reluată de cretani. Multiplicarea scenelor şi a registrelor este tot o trăsătură a şcolii cretane. Însuşi exemplul Moldovei ne demonstrează că această caracteristică a apărut destul de tîrziu: Humorul, Vatra-Moldoviţei au, ca şi Voroneţul, un număr mic de registre. Între Voroneţ şi Bălineşti a avut loc aşadar o întreagă evoluţie;

2 — Nu este adevărat, aşa după cum s-a susţinut, că pictura de la Bălineşti prezintă un exemplu de friză neîntreruptă[1]. Ar trebui ca această friză, pentru a putea fi numită astfel, să cuprindă un anumit număr de scene care să decurgă una din alta fără a fi despărţite de ceva, aşa cum a fixat formula respectivă şcoala macedoneană, şi potrivit numeroaselor exemple pe care ni le dă Muntele Athos. Ceea ce nu este cazul. Scenele despre care s-a susţinut că alcătuiesc o friză (de la Căinţa lui Iuda pînă la Răstignire) sînt în mod cît se poate de vădit despărţite printr-o linie roşie aflată în stînga Aşezării pe cruce, celelalte scene fiind net încadrate. Este adevărat totuşi că zugravul e înclinat să reprezinte două sau trei scene într-una singură, conformîndu-se astfel unei tendinţe deja consacrate privind unele subiecte care alcătuiesc un tot, aşa cum ar fi Lepădarea lui Petru. Motiv pentru care pictează Căinţa şi Moartea lui Iuda în acelaşi timp cu Ducerea crucii, tratîndu-le ca pe nişte episoade suplimentare (zidul de la apus); şi tot din acelaşi motiv, pe zidul de la nord, Demersul lui Iosif din Arimateea la Pilat vine fără nici un semn despărţitor după Răstignire, ca şi cum ar vrea să indice graba lui Iosif de îndată ce Iisus s-a săvîrşit din viaţă. Se va observa însă că avem întotdeauna de-a face cu nişte episoade concomitente, legate unele de altele în mod logic. Nu este aşadar friza macedoneană sau succesiunea athonită a menologului; ci o evoluţie către frizele de la Humor, Moldoviţa, Suceava etc.

Nimic mai opus spiritului care a animat Voroneţul. Totuşi Humorul datează din 1530 şi nu pare să fi fost zugrăvit mult mai tîrziu; decoraţia de la Moldoviţa poartă data precisă de 1537. Putem aşadar admite că pictura de la Bălineşti a fost efectuată în prima treime a secolului al XVI-lea[2].

Menţionăm că în Muntenia lupta dintre cele două şcoli, cretană şi macedoneană, se manifestă încă din veacul al XIV-lea la Curtea de Argeş şi că din perioada aceasta încă, într-o biserică aflată totuşi în afara influenţei sîrbeşti, Viaţa sfîntului Nicolae, în special, este pictată în pronaos, într-o friză neîntreruptă[3]. Scenele din altarul de aici sînt şi ele în număr mai mare decît în Moldova. Tendinţele acestea aveau, după cum vedem, să parvină şi în Moldova, fără să se poată afirma însă că este vorba de o influenţă venită din Muntenia. Această influenţă, totuşi, nu va întîrzia să se facă remarcată.

---

[1] I. D. Ştefănescu, p. 99 (P.H.).

[2] Pictura de la Bălineşti a fost realizată anterior lui septembrie 1500, anterior morţii Măgdălinei (Magda) care figurează în tabloul votiv (V.D.).

[3] Curtea de Argeş, B.C.M.I., 1923, p. 173 şi urm. şi fig. 287, 293, 295, 299. (P.H.).

B — HUMORUL ȘI MOLDOVIȚA

Decorația de la Părhăuți (1522) se află într-o stare deosebit de proastă[1] și pictura de la Probota (1530) e destul de desfigurată[2] (în afara celei din pridvor) prin restaurările grosolane ce s-au succedat din secolul al XVII-lea pînă în cel de al XIX-lea[3].

Bisericile de la Humor și Vatra-Moldoviței constituie, dimpotrivă, două dintre cele mai frumoase ansambluri decorative complete din Moldova (releveele IV și V). Sînt contemporane și se armonizează atît de perfect, fie prin concordanța temelor, fie, atunci cînd se află în opoziție, prin ordonanța generală, încît studierea amănunțită a acestor două biserici ne va îngădui să ne facem o idee foarte clară despre ceea ce a fost pictura religioasă moldovenească în timpul domniei lui Petru Rareș.

Nu putem cerceta decît cupola de la Moldovița. Cea de la Humor să fi avut altădată un tambur astăzi distrus din vreo cauză oarecare, așa cum ar sugera poate prezența absidelor laterale? Ipoteză ce nu se poate demonstra atîta vreme cît un arhitect, dispunînd de mijloace tehnice adecvate, nu va face asemenea verificare. Ipoteză, adăugăm noi, nicidecum indispensabilă. Oricum, fumul de la luminări și-a îndeplinit sarcina cu atîta zel și obscuritatea care scaldă calota este atît de intensă, încît dacă nu dispunem de cîteva reflectoare puternice, ceea ce nu e cazul nostru, e cu neputință să deslușim ceva.

Pantocratorul de la Moldovița, dimpotrivă, oferă mult mai bune condiții pentru a fi cercetat. Înconjurat de un curcubeu și de serafimi, domină un tambur împărțit în patru registre în care sînt pictați, de sus în jos, serafimi, un rînd de îngeri în picioare purtînd ripide și medalioane, profeți avîndu-l la mijloc pe Ioan Botezătorul înaripat[4], apoi apostolii. Îngeri în pandativi mici, evangheliștii în cei mari. Pe circumferința cercului mare, sub pandativi, patru scene din viața lui Iisus, se pare, dintre care am putut identifica trei — Buna Vestire, Nașterea și Botezul. Avem de-a face, după cum se vede, cu decorația de la Voroneț, efectuată însă într-o manieră ceva mai simplă. Concepția rămîne aceeași. Scenele din viața lui Iisus și care subliniază misiunea sa divină își au locul între evangheliști și Pantocrator, pereții naosului fiind rezervați celui mai înfricoșător mister, Patimile (completate, la Voroneț, cu scenele pe care le-am semnalat).

Comparația cu Voronețul poate fi, în anumite puncte, primejdioasă pentru Moldovița. În această din urmă biserică nu toate scenele ating perfecțiunea și Pantocratorul său (pl. XIII, 2) ne rezervă o decepție. Nu că i-ar lipsi noblețea sau profunzimea privirii, și nici regularitatea trăsăturilor. Totuși, cel de la Voroneț își păstrează, nealterată, superioritatea. Datorită, se pare, a două cauze. Prima constă în faptul că zugravul de la Moldovița a dorit să lucreze în stil mare, astfel că chipul lui Iisus ocupă toată cupola. Cîștigă, e drept, în măreție, dar adaptîndu-se concavității calotei, stînjenește perspectiva și pare, de jos, mai scund și mai îndesat, cu capul vîrît între umeri, mai puțin degajat. A doua, mai importantă, deoarece anunță o evoluție, constă în faptul că reprezentarea aceasta tinde, fără a reuși încă pe deplin, către umanizarea personajului. Iisus de la Sucevița va fi un om; cel de la Vatra-Moldoviței este un om-Dumnezeu; cel de la Voroneț este în afară de timp, depășind întru totul umanitatea. Acesta este și motivul pentru care Pantocratorul de la Voroneț, mai mic, făcînd corp comun cu flăcările și cu fulgerele care emană de la el și cu dubla-i aureolă din care i se ivește bustul ne emoționează mai mult, ca și cum, pentru moment, porțile cerului s-ar fi deschis, revelînd credincioșilor strînși dedesubt pri-

---

[1] Pictura de la Părhăuți este, într-adevăr, destul de degradată în unele zone, dar ea prezintă întinse suprafețe de un mare interes iconografic și artistic, mai ales în pridvor și în pronaos (Bogdana Irimia, *Datarea picturilor murale de la Părhăuți*, în MIA, 1974, nr. 1, p. 66—72; idem, *Semnificația picturilor murale de la Părhăuți*, în MIA 1976, nr. 1, pp. 57—66 (V.D.).

[2] Datorită unei greșeli de tipar, dl. Ștefănescu datează pictura aceasta în 1529. Construcția bisericii însă n-a fost terminată decît în 1530, după zidirea Humorului (P.H.).

[3] În pofida degradărilor și intervențiilor tîrzii, picturile de la Probota meritau un popas mai stăruitor, atît pentru complexitatea problemelor de ordin iconografic, cît și prin calitățile de ordin artistic. Menționăm doar impresionanta *Judecată de apoi* din pridvor, prima de acest fel pe care o cunoaștem în Moldova, prototip al tuturor celorlalte, apoi *sinoadele* și *menologul* din pronaos sau frumoasa reprezentare a sfîntului Nicolae. Pictată 1532 în biserica Probotei, care se bucură și de autoritatea de viitoare necropolă domnească, a exercitat o puternică influență asupra monumentelor ctitorite ulterior (Sorin Ulea, *Portretul funerar al lui Ioan — un fiu necunoscut al lui Petru Rareș — și datarea ansamblului de pictură de la Probota*, în SCIA, 1959, nr. 1, pp. 61—70; pentru ilustrații este util și albumul *Probota*, de Ion Miclea și R. Florescu, București, 1978 (V.D.).

[4] Se știe că reprezentarea aceasta, destul de obișnuită, simbolizează rolul de Mesager, de Înger al Domnului, pe care Ioan Botezătorul îl îndeplinise prin propovăduirea sa (P.H.).

virile Creatorului lor. În plus, zugravul de la Voroneţ vădeşte o superioritate de netăgăduit în desenul gesticii şi în tipul reprezentat.

Altarele celor două biserici sînt deopotrivă de frumoase şi au un evident aer de familie. Dar este de-ajuns o clipă de atenţie pentru a ne da seama în ce măsură a ştiut zugravul de la Moldoviţa să confere fiecărui amănunt o notă interesantă, ceea ce nu întîlnim la fel de des şi la Humor. Şi într-o concă şi într-alta (pl. XIII, 3 şi XIX, 1) este reprezentată Sf. Fecioară, ţinînd pruncul pe un genunchi şi aşezată pe un scaun bogat ornamentat şi acoperit cu o pernă. Cu deosebire că, în vreme ce la Humor vedem patru îngeri, ce poartă pe mîini un veşmînt imperial, înconjurîndu-şi, plini de solicitudine, Suverana, la Moldoviţa zugravul măreşte interesul privitorului şi aşează în jurul Kyriatissei, la stînga noastră un înger şi pe Ioachim, iar la dreapta noastră un înger şi pe Ana.

Pe intradosul minusculei travei care precede conca, zugravul de la Humor reprezintă trei rînduri de medalioane (episcopi, profeţi etc.); cel de la Moldoviţa plasează, deasupra Maicii Domnului, *Tronul Hetimasiei şi porumbelul*, înconjurat de şase medalioane cu profeţi, deasupra Pantocratorului între şase medalioane cu apostoli; iar şi mai sus, un Iisus şi patru scene greu de identificat (o Schimbare la faţă, o înălţare sau o Coborîre a Duhului Sfînt, şi încă două). Nu este nici o îndoială că zugravul nu a avut intenţia, în motivul central al acestor trei registre să înfăţişeze Sfînta Treime. La Voroneţ, deasupra Maicii Domnului se aflau numai două rînduri, unul alcătuit din figuri în picioare şi unul din medalioane.

Sub concă, în partea superioară a zidului circular al absidei, acolo unde zugravul de la Voroneţ se mulţumeşte să înfăţişeze o friză de serafimi, cel de la Humor şi cel de la Moldoviţa plasează primul 12, al doilea opt medalioane cu episcopi. Această inovaţie, care asigură unitatea decoraţiei altarului şi a naosului, este în acelaşi timp un fel de amintire a şiragului de medalioane sau de busturi de episcopi care se vede în absidele bisericilor sîrbeşti şi bulgăreşti deasupra marilor figuri monumentale care se află în partea de jos a pereţilor. Chiar şi aici, zugravul de la Moldoviţa ţine să fie original: în centrul medalioanelor, deasupra Adorării Mielului, acolo unde la Humor nu există decît un motiv floral, Moldoviţa înfăţişează, cu mult succes, Sfînta Faţă, care se prezintă, cu toată gravitatea, privirilor preotului de îndată ce acesta şi le îndreaptă către Miel.

Miel care, în ambele biserici (pl. XIV şi XX) este un miel adevărat, occidental, cu nimb şi ţinînd în gură stindardul Învierii. Tipul acesta iconografic este adoptat acum cu totul, se va răspîndi în întreg edificiul şi va trece şi pe partea exterioară a zidurilor (pl. XXXIX); dar nu va înlocui niciodată motivul tradiţional al lui Iisus-prunc în patenă, care se va bucura încă de mare trecere la Suceviţa. Vom remarca faptul că şi aici zugravul de la Moldoviţa, printr-o iniţiativă foarte simplă va reuşi să modifice o reprezentare banală pentru a îmbogăţi o altă scenă; cei doi îngeri care, la Humor încă, plini de respect, îşi pleacă ripidele în faţa Mielului, se întorc acum şi, întovărăşiţi de alţi doi îngeri, cu cădelniţi în mînă, îl asistă pe Iisus care dă împărtăşania apostolilor, proiectînd astfel scena, în mod mistic, în veşnicie.

Împărtăşania apostolilor marchează un vădit progres faţă de Voroneţ. Are mai puţină rigiditate şi în acelaşi timp mai puţină solemnitate. La Humor (pl. XIV şi XV, 1) Iisus poartă veşminte de arhiepiscop şi dacă zugravul de la Moldoviţa, din inadvertenţă poate, îl îmbracă, în scena Împărtăşaniei cu pîine (pl. XX), în veşmîntul simplu de la Voroneţ, în Împărtăşania cu vin (pl. XXI) îi petrece în jurul umerilor omoforul. În amîndouă bisericile masa este acoperită cu o frumoasă stofă, ornată cu cruci brodate cu perle. Evanghelia este splendid legată. Mişcarea şi varietatea de atitudini ale apostolilor care se apropie de masă le erau încă necunoscute la Voroneţ. În sfîrşit, obiectele s-au precizat din punct de vedere ritual: sticla de la Voroneţ, eleganta cupă de la Humor devine la Moldoviţa un veritabil potir, pîinea, abia indicată în primele două biserici, a devenit în aceasta din urmă, şi cu toată precizia, anafură.

La Humor, Împărtăşania apostolilor este încadrată de două scene tradiţionale, Cina cea de taină şi Spălarea picioarelor. La Moldoviţa această din urmă scenă este înlocuită cu Coborîrea la iad. Şi toate merită să ne oprim asupra lor.

Cina cea de taină (pl. XV, 1 şi pl. XXI) mai are încă masa în formă de sigma; dar, de la o biserică la alta, vedem infiltrîndu-se din ce în ce mai mult spiritul Renaşterii. Gesticulaţia, care la Voroneţ începuse să se schiţeze deja dar care, cu excepţia atitudinii plină de pasiune a lui Ioan, vădea încă reţinere, la Humor este mult mai energică. Fără îndoială că Petru, aflat în primul plan, *in cornu sinistro*, ca de

obicei, se limitează la un gest calm, dar energic, care se adresează cu toată evidența lui Ioan, cu toate că, în virtutea legii privind reprezentarea în trei sferturi, e mai întors spre noi decît spre tovarășii săi. Dar ceilalți apostoli s-au ridicat toți ca unul, stăruind pe lîngă Iisus ca să se explice, astfel că pentru a-l pune mai bine în evidență pe Iuda, pictorul l-a culcat aproape pe masă ca să ajungă la taler și, ca să afle toată lumea, i-a scris deasupra chiar și numele. Gesticulația, ca și lungirea trădătorului pe masă, este în conformitate cu evoluția inconografiei acestei teme sub influență apuseană, așa cum se vede de pildă la Mistra sau, începînd din secolul al XVI-lea, la Muntele Athos (Filoteu, Lavra, Xenofon etc.). Mai mult, Ioan, care reia la Humor mișcarea plină de patetism de la Voroneț și de la Rădăuți, face aici un gest de alint (luînd mîinile Mîntuitorului pentru a-și sprijini capul pe ele) ceea ce reprezintă punctul culminant pe care îl putea atinge tandrețea bizantină. Iisus, grav dar afectuos, îi lasă mîna și aproape că-l mîngîie pe umăr: gestul acesta intim, italienesc, care nu apare la Athos înainte de 1535 (Lavra) sau 1540 (Filoteu) este realizat la Moldovița în 1537.

Am dat îndeajuns de multe amănunte pentru a ne putea da seama încă de pe acum de drumul parcurs de la Voroneț încoace. Primele biserici, a căror decorație, de inspirație mai teologică, aveau o adevărată predilecție pentru vechile prototipuri mai sobre, mai elocvente prin însăși gravitatea lor; și este demn de reținut ceea ce spunea cu atîta îndreptățire dl. Podlacha despre frescele de la Voroneț: ele „se mărginesc să reprezinte doar cîteva scene, în schimb însă în fiecare dintre acestea au pus o semnificație mai adîncă"[1]. Dimpotrivă, în secolul al XVI-lea, pătrundem într-o epocă mai puțin receptivă la simboluri, mai atrasă de pitoresc și de latura narativă a temei, care izbutește să multiplice scenele și să atribuie sentimentului un rol mai mare.

Cine nu vede că este vorba de spiritul general al epocii și că, fără a căuta la Muntele Athos prototipul scenelor pe care le avem dinaintea ochilor, nu vom putea să nu ne simțim frapați de faptul că același curent le animă și pe unele și pe celelalte? Curent care nu e altul decît cel al Renașterii, și care nu ne îngăduie nici să presupunem măcar un contact direct cu Italia (deși relațiile se multiplică de la Ștefan cel Mare încoace) deoarece pătrunde în același timp și în Grecia și în Balcani. Spiritul macedonean și spiritul cretan, pentru a folosi aceste două cuvinte de-acum încolo consacrate, se întîlnesc, se înfruntă, se întrepătrund, iar în viitor vom găsi și urmele unuia și urmele celuilalt. Cu un secol și jumătate mai înainte, evenimentul avusese deja loc la Curtea de Argeș. Moldova, mai originală, vedea acum că-i vine și ei rîndul.

Și, de fapt, ce poate fi mai italienesc decît *Cina cea de taină* de la Moldovița? Pentru prima oară, Iisus renunță să mai stea în capul mesei și se așează la mijlocul ei, așa cum face în Serbia la Marko sau la Gračanica, și așa cum a făcut întotdeauna la Muntele Athos. Totuși, evoluția a fost mai puțin rapidă în Moldova decît în școlile ce veniseră în contact mai nemijlocit cu Italia; Iisus ezită să se așeze cu adevărat la mijlocul mesei; pare mai curînd să fi făcut înconjurul mesei pentru a sta în mijlocul discipolilor în clipa în care le va anunța îngrozitoarea veste. Dar cît de bine se simte, în atitudinea apostolilor, că un nou suflu animă această scenă tradițională și cît de mult impresionează gesturile acestea pline de veridicitate și de viață! Sîntem departe de impasibilitatea primitivă, departe de gesturile cumpănite de la Voroneț: aici fiecare apostol își are propria-i personalitate, încep să se înfiripe unele conversații particulare. Cîțiva apostoli se ridică, respingînd cu mîna acuzația anonimă, sau se arată pe ei înșiși ca și cum ar întreba dacă nu cumva ei sînt cei vizați; alții se apleacă spre cei de alături ca și cum ar vrea să se asigure că au auzit bine; în vreme ce Iuda, ca să fie bine recunoscut de noi, se întinde cu un gest cuprinzător către taler. Gestica mîinilor, aproape tot atît de variată ca la Leonardo da Vinci, dar realizată cu infinit mai puțină artă, este cu adevărat remarcabilă, și întreg tabloul, repetăm, ne duce cu gîndul la cinele italienești. În privința a două amănunte, totuși, zugravul nostru rămîne credincios Bizanțului: masa este în sigma, iar apostolii nu sînt așezați în partea din față.

Pe zidul de la nord, în stînga Împărtășaniei cu pîine, acolo unde la Moldovița se află Coborîrea la iad, Humorul, mai tradiționalist, înfățișează *Spălarea picioarelor* (pl. XIV). Ne așteaptă, aici, o surpriză. În vreme ce scenele dinainte ne-au pregătit pentru tot felul de noutăți, cea de care ne ocupăm acum ne prezintă o foarte veche formulă, cea din psaltirile Șludov, părăsită aproape chiar și de sîrbi și pe care n-o vom întîlni niciodată la Muntele Athos: în fața lui Petru, care își duce mîna la cap, Iisus îi explică, prin gestica ambelor mîini,

[1] *Malowidla*, p. 159 (P.H.).

semnificaţia actului respectiv. În toate celelalte scene Iisus l-a apucat de unul din picioare şi, ori i-l şterge, şi, dacă mîna dreaptă îi rămîne liberă, aceasta binecuvîntează sau mustră, dar numai ea singură se află în mişcare. Aici, Iisus, la oarecare distanţă de Petru, nici măcar îndeajuns de aproape ca să-i poată lua piciorul ca să i-l spele, îl îndeamnă de departe să se lase înduplecat. O icoană veche sau vreun manuscris să fi servit drept model zugravului? Aşa s-ar crede, văzînd scaunul pe care stă Petru, umbrit de haşuri, singurul loc din tot altarul unde se observă asemenea tehnică. Maniera în care sînt grupaţi apostolii, care asistă în picioare la scenă, în afară de unul singur care se descalţă, se conformează şi ea unei vechi formule. Remarcăm totuşi că atitudinea adoptată aici pentru Iisus nu prezintă o noutate pentru ţările române; în Muntenia era deja cunoscută în secolul al XIV-lea de către zugravul de la Curtea de Argeş[1]. Acesta urmează însă o altă tradiţie, mai puţin veche, în maniera de a grupa apostolii, care se descalţă aproape cu toţii. Există, dimpotrivă, un aer de familie destul de marcat între fresca de la Humor şi pictura, puţin anterioară, din biserica bulgară de la Poganovo[2]. Vedem deci că vechile teme nu dispar niciodată cu totul.

În fine, *Coborîrea la iad* (Anastasis) de la Moldoviţa (pl. XX) rămîne credincioasă sobrietăţii care o caracterizează pe cea de la Voroneţ, dar amănuntele sînt lucrate cu mai multă grijă, iar personajele vădesc o individualitate mai marcată. Crucea, pe care la Voroneţ Iisus se mulţumeşte doar s-o poarte, devine aici o adevărată armă care-l va lovi, cu de la sine putere, pe Satan, ferecat sub picioarele celui care a înviat din morţi. Adam şi Eva, sculîndu-se din mormînt şi cerînd îndurare, au deja atitudinea şi simetria din Tronul Hetimasiei; îl vedem în sfîrşit, alături de David şi de Solomon, pe sfîntul Ioan Botezătorul privindu-l drept în faţă pe Iisus, iar de cealaltă parte, lîngă Eva, un bărbat tînăr care este în mod sigur Abel, cu toate că nu poartă toiagul păstoresc cu care e înfăţişat în alte locuri[3]; dar, schiţînd un gest neaşteptat, îl vedem ţinînd într-o mînă mandorla lui Iisus; numai acesta, primul dintre martiri, cel mai vechi simbol al lui Iisus, putea avea asemenea curaj.

Ultimul registru este ocupat, ca peste tot, de sfinţi şi de episcopi; numai că, în vreme ce pînă la Humor îi vedem cu filactere, la Moldoviţa poartă, cu toţii, „Evanghelia" în mînă.

Menţionăm, ca încheiere, că nici la Humor şi nici la Moldoviţa nu există linii despărţitoare între scenele din al doilea registru, care se desfăşoară într-o friză continuă. Soluţie care va fi adoptată şi pentru naos; dar asupra acestor lucruri vom reveni.

Naosul de la Moldoviţa se află aproape în întregime, cel puţin în registrele inferioare, într-o remarcabilă stare de conservare, ce contrastează cu starea de degradare a celui de la Humor; dar chiar şi aici, au rămas destule porţiuni îndeajuns de bine păstrate pentru a putea compara, cu bune rezultate, cele două biserici înrudite.

Dispoziţia generală este aceeaşi: cîte un singur subiect în fiecare concă, Răstignirea în absida de la nord, şi, la sud, Sfînta Treime (Filoxenia lui Avraam) la Humor şi Coborîrea Duhului Sfînt la Moldoviţa[4]; dedesubt, un splendid rînd de medalioane (martiri) ca şi în altar; registrul median, consacrat Patimilor (care se desfăşoară în mod normal de la sud la nord şi prezintă aproape aceeaşi repartiţie şi într-o biserică şi în cealaltă); jos, în sfîrşit, sfinţii militari, iar în plus, la Humor, ca şi la Moldoviţa şi ca în majoritatea bisericilor din epocă, Maica Domnului între doi îngeri pe zidul meridional şi, pe cel occidental, portretul ctitorilor la stînga, iar la dreapta Sfinţii Constantin şi Elena. Se va observa, în extrema stîngă a zidului sudic de la Humor, un bătrîn înalt, în mantie de profet, ce pare a fi Ilie, apoi sfîntul Ioan Botezătorul, care deschid seria de jos: personaje pe care le regăsim la Moldoviţa în acelaşi loc din naos, în glaful unei mici ferestre practicată în acel zid.

Dacă ansamblul picturii este absolut acelaşi, amănuntul în schimb variază.

Răstignirea este reprezentată în conca de la nord. Nu va lua în stăpînire locul acesta pentru totdeauna, aşa cum vom şi vedea, dar o vom întîlni aici adesea, ca o concluzie şi un rezumat al scenelor din urmă ale Patimilor, zugrăvite chiar dedesubt. Răstignirea de la Moldoviţa, mai bine păstrată (pl. XIX, 2), merită întreaga noastră atenţie pentru frumuseţea ca şi pentru originalitatea ei iconografică. Scena a devenit mai amplă, sentimentele au evoluat, dar numai pînă la un anumit punct. După italienismul Cinei din altar, ne-am fi putut aştepta să întîlnim aici o şi mai vădită influenţă occidenta-

[1] Cf. BCMI, 1923, fig. 241 (P.H.).
[2] Cf. Grabar, *Peinture bulgare*, 1923; fig. 241 (P.H.).
[3] De pildă la Protaton; cf. Millet, *Athos*, pl. 19 (P.H.).

[4] Este cu neputinţă să se desluşească ceva din registrul superior de pe zidul occidental, atît la Humor, cît şi la Vatra-Moldoviţei (P.H.).

lă. Zugravul însă a avut un instinct foarte sigur în ceea ce privește bizantinismul său. Slujitorul care consolidează crucea are pe cap o tichie italienească, soldații au uniforme italienești: spiritul operei a rămas însă oriental.

Gestul slujitorului nu trebuie să ne inducă în eroare. Poate că nu face decît să consolideze crucea, chiar dacă nu mai era nevoie. Dar termină el cu adevărat să fixeze o cruce pe care Hristos a fost țintuit înainte ca aceasta să fi fost ridicată, așa că nu vom fi siliți să admitem influența Occidentului. Noi sîntem obișnuiți în Apus, este adevărat, să-l vedem pe Iisus legat de Crucea culcată pe pămînt, dar acest mod de reprezentare nu apare în Occident decît în secolul al XIV-lea[1]; în Orient îl întîlnim încă din cel de al XII-lea[2]. Este totuși destul de rar și nu se impune decît cu trecerea timpului, pînă cînd va fi consacrat de Erminie[3].

Iisus păstrează tipul pe care i l-am cunoscut, cel de la Gračanica, cu acea cută dureroasă de pe frunte, și arcuirea plină de realism a trupului pe care viața începe să-l părăsească. Sf. Fecioară și apostolul Ioan reiau vechea simetrie capadochiană, cu o perfectă identitate de gesturi. Maria, mai ales, ni se pare interesantă. Chipul pe care îl ridică spre Fiul ei mort (căci a fost împuns deja cu lancea) este răvășit de durere, dar în privirea ei strălucește lumina speranței și a resemnării. Ea își aduce aminte de încurajările fiului, atît de des dezvoltate de către Părinții Bisericii, și rămîne remarcabil de dreaptă, mai tare decît Ioan, vădind un asemenea curaj supraomenesc încît femeia, care se află în spatele ei și plînge, abia îndrăznește s-o atingă cu mîna, gata s-o susțină, dar oprindu-se din prea mult respect. Ce distanță este de aici pînă la leșinul Fecioarei din calvarurile italienești, pînă la starea de sfîrșeală de la Muntele Athos și uneori chiar și din Bulgaria, așa cum o vedem la Poganovo[4], în anul 1500. La Moldovița, Maria dă dovadă de mai mult curaj chiar decît la Protaton[5] și de mai mult decît dorește Erminia[6].

Alături de spiritul atît de fidel tradiționalist care animă aceste scene, ar fi zadarnic să se nege influența Occidentului în ceea ce privește amănuntele. Tîlharul cel rău, răsucit pe cruce întocmai ca la Lavra, soldații, inexpresivele ornamente care decorează atît de bizar zidurile Ierusalimului, toate acestea ne duc cu gîndul la alte concepții artistice. Și totuși, trebuie să credem în influența directă a Italiei? La Maluj Grad, lîngă Prespa, Longhin are aproape aceeași atitudine ca și aici, iar zidurile orașului sînt încă și mai împodobite[7]. Să spunem că spiritul Renașterii a pătruns în toată Europa bizantină: dar în afara unor rare excepții nu vom surprinde niciodată împrumuturi propriu-zis directe. Spirit care se simte mai curînd în unele amănunte și în remarcabila orînduire a scenei, decît într-o anume trăsătură specifică, și care animă această Răstignire cu tot atîta discreție și artă ca și Cina din altar.

Un aspect interesant, și care apare pentru prima oară în Moldova, îl constituie prezența lui Moise, în extrema dreaptă, stînd în mijlocul soldaților, acolo unde întîlnim uneori un simbol al păgînilor sau al iudeilor. Să fie vorba de o interpretare locală a figurii filosofului antic pe care îl întîlnim uneori în locul acesta, la Gradac[8] aflîndu-se, se pare, una dintre cele mai curioase reprezentări ale sale? Avem mai curînd impresia că apariția sa aici este conformă unei tradiții al cărei spirit este mai aproape de fresca pe care o studiem, cea care ni se face cunoscută prin intermediul Răstignirii de la Studenica[9] de pildă, unde vedem în cer, la dreapta și la stînga, doi profeți dintre care cel mai bătrîn, din dreapta, este fără îndoială Isaia sau Ieremia, deoarece pe filacterul său stă scris: „Și a fost dus ca o oaie la tăiere"[10]; o profeție făcută de Moise în legătură cu răstignirea va fi consfințită dealtfel de Erminie[11]. Profetul se află aici ca pentru a sublinia unirea celor două Testamente, atît de puternic simbolizată deja în aceeași frescă prin Învierea lui Adam stropit de sîngele Mîntuitorului. Îl vom regăsi pe Moise la Suceava, însoțit de data aceasta de o profeție lizibilă.

Nu este necesar să urmărim pas cu pas toate scenele care alcătuiesc Patimile. Cea mai mare parte din ele merită totuși să ne oprim mai mult sau mai puțin asupra lor.

Iisus pe Muntele Măslinilor păstrează orînduirea obișnuită a secolului al XVI-lea, cu apostolii adormiți și cu Iisus înfățișat de trei

---

[1] E. Mâle, *L'Art religieux en France à la fin du Moyen Age*, p. 19 și urm. (P.H.).
[2] Millet, *Evangile*, p. 394 (P.H.).
[3] Didron, p. 190 (P.H.).
[4] Cf. Grabar, *Peinture bulgare*, pl. LXI b (P.H.).
[5] Cf. Millet, *Athos*, pl. 12 (P.H.).
[6] Didron, p. 195 (P.H.).
[7] Cf. Millet, *Évangile*, fig. 435 (P.H.).
[8] Cf. Millet, *Évangile*, fig. 474 (P.H.).
[9] Cf. de pildă Petković, *Manastir Studenica*, fig. 42 (P.H.).
[10] Isaia, LIII, 8; Ieremia, XI, 19. Aceste profeții sînt amintite de Erminie în legătură cu Răstignirea (Didron, p. 143). (P.H.).
[11] *Ibid.* (P.H.).

ori. La Humor, unde scena prezintă o deosebită amploare (pl. XVI, 2), opoziția cu spiritul celor mai vechi picturi se manifestă în mod vizibil. În amănunte, în primul rînd, îngerul, necunoscut la Voroneț și la Bistrița, care apare aici și vorbește cu Iisus[1]. Iisus prosternat la stînga, în fața cerului care îl ascultă (se văd, de cealaltă parte a tîmplei, razele care ies dintr-un nor) își dă pe față tulburarea chiar pe stînca alături de care dorm discipolii. Splendidă idee, fără îndoială, ce pare să fi fost întrezărită de zugravul de la Protaton[2] și poate că și de cel de la Lavra[3], dar și mai sigur de cel care a decorat paraclisul de la Bistrița, dar care nu se impune nicăieri cu atîta forță ca aici. Totuși, exista o mai înfricoșată grandoare în izolarea lui Iisus de la Voroneț (pl. XI, 2), față în față cu Dumnezeu-Tatăl, îngenuncheat, dar nu prosternat[4], pe un munte despărțit de restul lumii. Ne gîndim la splendida expresie, folosită și astăzi în România, pentru a indica episodul de pe Muntele Măslinilor: „Rugăciunea supraomenească", măreție supraomenească aici, profunzime a unei drame umane dincolo: iată diferența care separă, în scena aceasta, ca și în atîtea altele, spiritul Voronețului de cel al secolului XVI moldovenesc.

Mai menționăm, în fresca de la Humor, o anume tendință către caricatură. Vulgaritatea trăsăturilor celor doi tineri apostoli care încep să sforăie (pl. XVI, 2), aerul oarecum abrutizat al lui Petru în clipa în care îl trezește Iisus, în extrema dreaptă a scenei (pl. XV, 2), marchează în suficientă măsură grabnicul progres al realismului și declinul solemnității grave, aproape ireale ce caracterizează pictura secolului al XV-lea.

Între Rugăciunea de pe Muntele Măslinilor și Sărutul lui Iuda, Humorul și Moldovița înfățișează, în absida de la sud, o scenă destul de curioasă, dar pe care am mai întîlnit-o, în același loc din absidă, la Popăuți (pl. XXXVI, 1): Invadarea Grădinii Ghetsemani (pl. XV, 2 și XXII, 1). În toate aceste trei biserici, compoziția este aceeași: Iisus, în picioare, în centru, bineînțeles, apostolii în spatele lui, cu un *rotulus* în mîna stîngă, își ridică dreapta pentru binecuvîntare, răspunzînd: „Eu sînt" cetei ostașilor care se apropie și pe care cuvîntul divin o aruncă la pămînt[5]. Unele variații în ceea ce privește amănuntele nu alterează cu nimic spiritul ansamblului. La Humor, apostolii se află la stînga și soldații la dreapta: la Popăuți și la Moldovița invers. În aceste două biserici, Iisus este mai impasibil; la Humor se apropie de discipolii săi, dar este întors cu fața spre cei ce năvălesc în grădină. La Moldovița se observă mai multă mișcare în grupul apostolilor, și în special gestul plin de înfricoșare al lui Petru pare a lăsa să se ghicească viitoarea-i tăgadă. Nu putem, din păcate, să-i aducem laude zugravului de la Vatra-Moldoviței pentru asemenea invocație. Căci scena a fost imaginată după un vechi prototip, pe care l-am descoperit în *Vînzarea lui Iuda* de la biserica de la Curtea de Argeș, secolul al XIV-lea, unde îl vedem pe Petru vrînd să dea oarecum înapoi, unde-i găsim, la stînga, pe iudei prăvăliți la pămînt, iar unul din ei stînd pe burtă. Dealtfel intenția zugravului din Muntenia nu este prea limpede; s-ar părea chiar că și-a imaginat personajele din partea stîngă ca și cum ar fi vorba de apostolii care se trezesc la chemarea lui Iisus; și e cît se poate de evident că tînărul întors cu fața către soldați este chiar Iuda. Pe de altă parte, personajul de la stînga, care doarme cu capul lăsat pe piept și din care nu-i vedem decît părul, poate fi văzut, exact în aceeași poziție, la Zemen (secolul al XIV-lea), în scena trezirii apostolilor din somn[6]. Totuși nu există nici o îndoială în privința semnificației scenei care l-a inspirat pe zugravul de la Argeș: apostolii masați în spatele lui Iisus, toți în picioare, nu au fără îndoială nici o legătură cu personajele așezate jos ori îngenuncheate, care susțin cu teamă privirea dulce și tristă a lui Iisus. Și nu e mai puțin evident că acesta este prototipul pe care îl regăsim la Popăuți și la Vatra-Moldoviței. Este drept totuși că scena reprezentată la această ultimă biserică e mai dramatică și că splendida mișcare, sugerînd teama, ce i se atribuie lui Petru, este o dezvoltare, poate chiar o interpretare, a ceea ce exista în prototip doar în germene.

La Humor, scena este mai sobră: cîțiva soldați au căzut în genunchi. La Moldovița soldații sînt în picioare, aliniați după toate regulile, în fundul scenei; dar iudeii înarmați care-i precedau s-au prăbușit la pămînt, iar unul din-

[1] „Atunci I s-a arătat un înger din cer, ca să-L întărească", Luca, XXII, 43 (P.H.).

[2] Cf. Millet, *Athos*, pl. 20 (P.H.).

[3] ID., *ibid.*, pl. 225 (P.H.).

[4] Matei, XXVI, 39: „Și a căzut cu fața la pămînt"; Marcu, XIV, 35: „S-a aruncat la pămînt". Zugravul de la Voroneț l-a preferat pe Luca („a îngenuncheat, și a început să se roage", XXII, 41), care dă tulburării lui Iisus o notă mai bărbătească. Zugravii din secolul al XVI-lea, mai realiști, adoptă atitudinea mai dureroasă din „Evanghelia după Matei" și din „Evanghelia după Marcu" (P.H.)

[5] Ioan, XVIII, 6 (P.H.).

[6] Grabar, *Peinture bulgare*, pl. XXIV (P.H.).

tre ei, lăsînd să-i cadă lancea din mînă, se aruncă la picioarele Mîntuitorului. Personaj pe care-l regăsim, aproape în aceeași poziție, la Popăuți; soldații însă lipsesc, se vede doar unul singur ce ridică un fel de paloș[1]. Așa că Humorul pare a fi mai aproape de tradiția helenică și bizantină și că celelalte două biserici își amintesc mai curînd de realismul „Psaltirii" Șludov[2]. Oricum, avem de-a face cu o temă veche, care pare să elimine Sărutul din dorința de a pune de acord „Evanghelia după Ioan" cu cele sinoptice, temă pe care nu o regăsim la Muntele Athos. Nu e nici pentru prima și nici pentru ultima dată cînd vom întîlni în Moldova unele arhaisme.

Sărutul lui Iuda (pl. XVI, 3 și pl. XXII, 1) nu oferă decît lucruri cunoscute: Iisus ferindu-se oarecum de îmbrățișarea trădătorului care i-a pus mîinile pe umeri, iudeii gesticulînd și amenințîndu-l cu pumnii sau cu bîtele, Petru tăind urechea lui Malcus, trîntit la pămînt, și soldații ce asistă indiferenți la scenă. În plus, doar ceva mai multă mișcare la Moldovița, unde un bărbat îl apucă pe Iisus de păr. Dar și aici, amănuntul acesta trădează o influență care ne-a fost relevată de pictura de la Curtea de Argeș, ca și în scena precedentă, și pe care am descris-o cînd am vorbit de Voroneț. *Sărutul* de la Argeș se inspiră, în mod evident, de la același prototip ca și cel de la Moldovița. Doi băbrați întind mîinile spre capul lui Iisus; iar cel din dreapta pare să reușească, aflîndu-se într-un loc mai ridicat, așa cum se poate vedea la Moldovița; atitudinea lui Iisus este aproape aceeași, iar omul cu barbă care-l amenință pe Iisus cu o bîtă există și la Argeș. Școala balcanică îl cunoaște și ea; îl regăsim, de pildă, la Poganovo[3]. Biserica din Țara Românească ne explică și ce e cu tînărul care, la extrema stîngă a scenei de la Moldovița, ține cîte o bîtă în brațele-i ridicate: e purtătorul de torțe ce luminează scena de la Argeș, în același loc, și pe care l-am regăsit, puțin schimbat, la Voroneț[4]. Zugravul de la Moldovița, nevăzînd flăcări și luînd torțele drept bîte, a corectat gestul care i se părea prost redat la Argeș; el a înclinat bîtele ca și cum ar fi fost ridicate pentru a lovi și a aplecat puțin capul personajului pentru a-l face să-și ia avînt. În fine, personajul care, la stînga lui Iisus ridică, în mod bizar, o armă cu mîna stîngă, repetă, după cum am văzut la Voroneț, eroarea zugravului de la Argeș, care a înfățișat din față, ca și la Zemen dealtfel, un personaj care, de fapt, trebuie văzut din spate, și în care am recunoscut tradiția de la Nagorica.

Iisus înaintea lui Anna, de la Moldovița, nu prezintă nimic deosebit. Mîntuitorul, precedat și urmat de soldați, este adus în fața unei mese în spatele căreia se află doi bătrîni; unul, cel din stînga, își sfîșie veșmintele cu un gest calm, ca întotdeauna, pe cînd celălalt vorbește.

Dimpotrivă, *Lepădarea lui Petru* este, în ambele biserici, remarcabilă, mai puțin din punct de vedere compozițional, cît din cel tipologic. Narațiunea este reprezentată cu multă grijă, fără licențele pe care și le îngăduie uneori secolul al XIV-lea, fără lacunele admise de cel de al XVI-lea. Tripla lepădare este redată cu toată rigoarea: la stînga slujnica, la mijloc soldații, la dreapta ruda lui Malcus (nu fata[5] care, încetul cu încetul, se va statornici în asemenea măsură încît va fi consacrată de către Erminie). Dacă, după cum am spus, compoziția este tot atît de bine orînduită ca și la Voroneț, personajele sînt mai interesante prin veridicitatea lor umană. La Humor (pl. XVII, 2), oricît de degradată ar fi fresca, ea lasă să se ghicească, de cele trei ori, privirile lui Petru alunecînd cu teamă de jos în sus, ca și cum ar vrea să se sustragă acuzației și, atunci cînd avem la dispoziție destulă lumină ca să-l examinăm pe Petru care plînge în fund, sprijinindu-se de o coloană, afară (urmînd o rînduială introdusă de sîrbi, cunoscută și de bulgari — Zemen — și adoptată de zugravii de școală cretană de la Athos), nu se poate să nu fim impresionați de frumusețea expresiei acestui cap, îngropat în mîna stîngă într-o manieră atît de verosimilă încît sîntem ispitiți să căutăm în el amintirea Italiei, dacă nu am ști, pe de altă parte, că arta bizantină știe să găsească un accent patetic de cea mai bună calitate. *Lepădarea* de la Moldovița (pl. XXII, 2), mult mai bine conservată, permite un studiu psihologic privitor la fiecare fizionomie. Gestul atît de veridic al slujnicei, brațele întinse înainte și palmele deschise, ca și cum ar spune: „Hai, de ce tăgăduiești, că doar te-am văzut?"; gestul soldatului care se află la dreapta lui Petru, mai preocupat să se încălzească decît

[1] Semnalăm în treacăt inadvertența zugravului de la Popăuți, care, în mod mecanic fără îndoială, a pictat un fond arhitectural în locul stîncilor de rigoare (P.H.).

[2] Cf. Millet, *Évangile*, p. 328 și 330 (P.H.).

[3] Cf. Grabar, *Peinture bulgare*, pl. LVII (P.H.).

[4] Millet, *Évangile*, fig. 399 (P.H.).

[5] După „Evanghelia lui Ioan", XVIII, 17, 18 și 26, din care se inspiră aici zugravul de la Moldovița, ca și cel de la Humor, Petru e interogat, rînd pe rînd, de o slujnică, de soldați și de ruda lui Malcus; după cea a lui Matei, XXVI, 69—73, de două slujnice, iar o dată de cei din mulțime; după cea a lui Luca, XXII, 56—60, de o femeie și de doi bărbați (P.H.).

să incrimineze, dar ridicînd mîna către un loc nedeterminat, unde ar fi putut vedea pe apostol și înturnînd spre el fața unui om pe care nu-l poți trage pe sfoară; atitudinea soldatului din mijloc, ale cărui brațe larg deschise îl mustră pe Petru pentru faptul că neagă evidența, cu, s-ar spune, o nuanță de compasiune în privire; gestul rudei lui Malcus, care îl reproduce aproape întocmai pe cel al slujnicei, poate chiar și mai accentuat; toate acestea vădesc deja marea artă, unde viața și spiritul de observație vin să reîmprospăteze șabloanele seculare. Analizată însă în mod deosebit este atitudinea lui Petru. Aerul profund nenorocit și umil cu care răspunde slujnicei și soldaților, spatele lui încovoiat, privirile rugătoare denotă mîna unui artist nu numai abil, dar și cu personalitate; oricare i-ar fi fost modelele, el le-a recreat; o asemenea intensitate în ceea ce privește expresia nu poate fi copiată, ci doar gîndită. Se va remarca faptul că, datorită lipsei de spațiu poate, pictorul a combinat a treia tăgadă cu remușcarea: ruda lui Malcus nu are de fapt interlocutor; artistul pare să scoată de aici un nou efect, sugerînd rapiditatea acestei ultime scene; slujitorul nici n-a terminat încă de vorbit că Petru și-a și renegat Învățătorul pentru a treia oară, iar cocoșul a cîntat. Îmbinarea acestor trei motive, cocoșul cocoțat pe zid, slujitorul vorbind și Petru întorcîndu-i spatele, deznădăjduit, incapabil să înfrunte privirile interlocutorului său și să suporte totodată mustrările propriei sale conștiințe, este într-adevăr o inovație de prim ordin. Iar dacă se datorește unei întîmplări, trebuie să mărturisim că artistul a fost nemaipomenit de inspirat.

Nimic special de notat în legătură cu *Iisus adus în fața lui Pilat*, cu mîinile legate cu o funie pe care o trage, la Humor, un soldat (pl. XVII, 2), la Moldovița un iudeu (pl. XXIII, 1). Dimpotrivă, *Judecata* trebuie menționată ca un exemplu privitor la această *contaminatio* a procesului desfășurat în fața lui Caiafa și a celui ce a avut loc în fața lui Pilat care pare a fi o soluție anatoliană cunoscută uneori și de slavi, mai ales de către ruși[1]. Într-adevăr, la Humor (pl. XVIII, 1), doi bătrîni (număr insolit) își sfîșie veșmintele[2], uitîndu-se la Pilat care-și spală mîinile într-un vas pe care i-l întinde un mic sclav. Pare că cei doi iudei și cel ce se află între aceștia alcătuiesc Sinedriul, și s-ar putea admite că cele trei personaje s-au adunat pentru a-l judeca pe Iisus care a fost adus în fața lor, legat, pe zidul de la sud (pl. XVII, 2), dacă privirile celor doi membri care s-au sculat în picioare n-ar fi îndreptate către Pilat. Dealtfel scena reprezentată la Moldovița este întru totul clară (pl. XXIII, 1) și confirmă ceea ce presupuneam cu privire la cea de la Humor: Iisus este adus, de mulțime și de soldați, în fața lui Pilat ce poartă haine împărătești și-și spală mîinile întorcîndu-se către cei doi iudei așezați în același hemiciclu ca și el; unul dintre ei vorbește cu vehemență, celălalt discută cu un tînăr ce stă în picioare, poate că unul din martorii cei mincinoși; în vreme ce inscripția îi numește în mod limpede Anna și Caiafa, apoi Pilat. Convingerea noastră că la Vatra-Moldoviței au fost folosite în același timp două tradiții este confirmată de faptul că episodul referitor la Iisus adus în fața lui Anna a mai fost reprezentat, în absida de la sud, între Prindere și Tăgadă.

O dată în plus, vom putea observa contrastul dintre o veche temă și maniera de a fi tratată. Compoziția, la Moldovița, este în mod magnific orînduită și „centrată", dacă pot îndrăzni a spune astfel, cu gestul lui Pilat în mijlocul scenei, grupurile simetrice ale soldaților care-l înconjoară, separate de cîțiva iudei, și structurile arhitecturale care alcătuiesc fondul tabloului. Dar fondul acesta oferă o particularitate extrem de curioasă: de cealaltă parte a zidului, detașîndu-se pe coama acoperișului uneia dintre clădiri, apare Mîntuitorul într-o conversație plină de însuflețire cu un personaj încoronat. Nu poate să fie Irod; în inscripție nu este menționat în nici un fel și noi știm, pe de altă parte, că Iisus, adus în fața lui, a refuzat să-i răspundă la întrebări[3]. Trebuie să admitem așadar că este vorba de Pilat, căci numai el era îndreptățit să poarte însemnele puterii, și dealtfel are același chip ca cel ce-și spală mîinile. Care să fie momentul reprezentat în porțiunea aceasta? Ne-am putea gîndi la *Ecce homo*, dar Iisus nu este încă încoronat cu spini și mai ales vorbește. Trebuie așadar să presupunem că scena reprezintă interogatoriul pe care i-l ia Pilat lui Iisus, *înăuntrul pretoriului*. Evan-

[1] Millet, *Évangile*, pp. 590, 635, 636 (P.H.).

[2] Evanghelia atribuie gestul acesta numai lui Caiafa; cf. Matei, XXVI, 65, Marcu, XIV, 63. Dar tradiția care îl înfățișează pe Anna în această atitudine ne este revelată de Erminie (Didron, p. 191: „Un bătrîn cu barba mare stă în picioare pe un tron și-și sfîșie veșmintele. Alături de el Caiafa... își arată indignarea"). Se poate așadar presupune că unul din cei doi bătrîni de la Humor l-ar înfățișa pe Anna, pe cînd celălalt, conform textului evangheliei, ar fi Caiafa (P.H.).

[3] Luca, XXIII, 9 (P.H.).

ghelistul Ioan ne spune într-adevăr că iudeii au intrat acolo[1], că Pilat l-a interogat în încăperea de judecată[2] și apoi a ieșit afară ca să rostească sentința[3].

Nu cunoaștem un prototip al acestei scene[4], atît de logice totuși dacă avem în vedere „Evanghelia după Ioan". Ea amintește de unele tăgăduiri ale lui Petru aparținînd școlii sîrbești[5], și, mai tîrziu, Muntelui Athos. Vom reveni numaidecît asupra unor posibile influențe.

Batjocorirea lui Iisus reproduce destul de bine orînduirea obișnuită, aceea pe care, în mod special, am semnalat-o la Voroneț, dar spre deosebire de cea de acolo, scena de aici se combină cu Încoronarea cu spini și cu unele acte de violență. La Humor, un iudeu (pl. XVIII, 1), la Moldovița doi soldați (pl. XXIII, 1) așază cununa pe capul lui Iisus, iar la Humor un tînăr cu un profil foarte vulgar îl scuipă în față și ridică mîna dreaptă ca să-l lovească. Zugrăvirea actelor de violență ne readuce la tradiția slavă (sîrbească sau rusească) din secolul al XIV-lea, care se complăcea în redarea chinurilor pe care le-a îndurat Mîntuitorul. Tendința de a amesteca scenele în care Iisus e judecat de Caiafa și de Pilat, ca și violențele comise de vulg cu insultele proferate de soldați, a fost semnalată în „Biblia de la Farfa" și în „Ambros. L. 58 sup"[6], manuscrise latine dar care se inspiră din iconografia capadochiană, ca și din „Evanghelia după Nicodim". Soluția aceasta pare să se fi răspîndit, parțial, ceva mai tîrziu, la Hilandar, la Lavra; unde se pot vedea cîțiva iudei amestecați printre soldați și lovindu-l pe Iisus: dar nu se va impune, deoarece Erminia face o distincție netă între brutalitățile comise de iudei și insultele aduse de romani[7]. Iar dacă zugravii moldoveni au adoptat această soluție n-au făcut-o ca urmare a faptului că slavii i-au învățat să se înduioșeze de suferințele Mîntuitorului? Un detaliu, la Moldovița, pare să ne arate calea pe care trebuie să mergem: în dreapta scenei, în fața soldaților, se vede un personaj ce dănțuiește fluturînd în fiecare mînă un soi de batistă (pl. XXIII, 1). Personaj pe care îl regăsim, deși foarte șters, la Humor. Un gest de neînțeles, dar care devine clar pentru cine cunoaște fresca de la Nagorica[8], unde, exact în același loc, una din persoanele prezente se dedă unor strîmbături caraghioase, agitîndu-și marginea mînecilor foarte lungi. Este vorba, fără îndoială, de un prototip elenistic[9]; dar cvasi identitatea gestului de la Moldovița sau de la Humor cu a celui de la Nagorica ne îndreptățește să presupunem cu oarecare șansă de verosimilitate că avem de-a face, în bisericile românești, cu o replică a acesteia din urmă, deosebirea dintre ele datorîndu-se unei erori de interpretare; și iarăși eroarea respectivă pare să ne dezvăluie calea influențelor: o dată în plus, spiritul picturilor anatoliene va fi ajuns în Moldova prin intermediul Serbiei, cu atît mai mult cu cît scena corespunzătoare de la Poganovo (atît de aproape de școala de pe valea Moravei), cunoaște și ea episodul batistelor[10].

Căința lui Iuda nu prilejuiește nici o remarcă specială; îl vedem pe Iuda aruncînd arginții pe o masă în spatele căreia se află șapte bătrîni, și, alături, spînzurîndu-se de un arbore. Dimpotrivă, *Purtarea Crucii* este deosebit de interesantă. La Humor (pl. XVIII, 3) nu se observă decît cei doi tîlhari și Simon. Ne amintim că la Voroneț, Iisus purta el însuși crucea, potrivit „Evangheliei după Ioan"[11], și urmînd una din formulele bizantine pe care Occidentul le-a consacrat în mod definitiv. Cealaltă soluție privind reprezentarea acestei scene este tot atît de veche și a fost deseori reprodusă în Serbia, în Rusia, la Athos; Erminia, amintindu-și de-o a treia tradiție (dublul cortegiu), se oprește asupra momentului în care Iisus, epuizat, îi dă crucea lui Simon[12]. Zugravii de la Humor și de la Moldovița înfățișează cortegiul în drum spre Golgota, crucea fiind purtată de Simon. La Humor, însă, artistul pare să-și amintească în mod confuz de tradiția din care s-au inspirat zugravii de la Voroneț (pl. XII, 1) și de la Curtea de Argeș: unul dintre tîlhari se întoarce către Simon, gest care nu mai are rost, deoarece Iisus nu-i mai este tovarăș de drum. La Moldovița (pl. XXIII, 2) ne va impresiona o altă trăsătură caracteristică: însuși cortegiul, cu regularitatea oarecum monotonă a celor trei cruci purtate în mijlocul pedestrașilor, și mai cu seamă grupul

[1] Ioan, XVIII, 28 (P.H.).
[2] ID., *ibid.*, pp. 33—38 (P.H.).
[3] ID., XIX, 13 (P.H.).
[4] Am avut totuși impresia că putem desluși ceva oarecum asemănător pe peretele de la nord al leagănului central din naosul de la Zemen, destul de degradat dealtfel (P.H.).
[5] Mateica, Prokuplje etc. (cf. Millet, *Évangile*, fig. 378 și 379). (P.H.).
[6] Millet, *Évangile*, p. 607 (P.H.).
[7] Didron, pp. 191 și 194 (P.H.).
[8] Millet, *Évangile*, fig. 637 (P.H.).
[9] Millet, *Évangile*, p. 640 (P.H.).
[10] Cf. Grabar, *Peinture bulgare*, pl. LVIII (P.H.).
[11] XIX, 17 (P.H.).
[12] Didron, p. 194 (P.H.).

numeros al călăreților care vin în urma lor. Modalitate rară de reprezentare, ce amintește, atît prin compoziție, cît și prin mișcarea cailor, acele mari fresce italiene dintre care *Călătoria Magilor* a lui Benozzo Gozzoli este unul dintre exemplele cele mai cunoscute. E greu să negăm că aici n-ar fi vorba de o influență italienească, poate că mai directă chiar decît toate celelalte, căci în epocă nu mai există o scenă asemănătoare. Se va bucura totuși de mare trecere, deoarece Erminia o consacră prin cuvintele: „Munți. Soldați pedeștri și călări, înconjurîndu-l pe Iisus; unul dintre ei poartă un stindard"[1], amănunt reprodus și la Moldovița. Se va observa că, printr-o anomalie greu de explicat, Împărțirea veșmintelor se află între Căința lui Iuda și Drumul spre Golgota, în vreme ce la Humor scena se plasează, mult mai logic, după Răstignire. Și vom menționa, în ambele biserici, amănuntul amuzant privitor la perechea enormă de foarfece pe care o agită unul din cei trei soldați, gata să taie veșmintele lui Iisus (pl. XVIII, 3). Și încă un motiv de uimire: acel personaj încoronat, călare, mergînd în fruntea călăreților; să fie oare Pilat care vine să asiste la executarea sentinței pe care el însuși a dat-o? Explicație ce vine în contradicție cu toate textele evanghelice, cu spiritul comentatorilor care au lăsat întotdeauna în umbră rolul jucat de autoritatea romană, sugerată însă de atributele stăpînirii purtate de acest personaj, ca și de mîna sa dreaptă îndreptată spre inscripție. Se știe că inscripția a fost concepută de Pilat și că acesta a refuzat, cu toate insistențele iudeilor, s-o schimbe[2].

Așezarea pe cruce de la Humor (pl. XVIII, 3) o reproduce cu exactitate, în cele mai mici detalii, pe cea de la Voroneț (pl. XII, 2): Iisus urcîndu-se pe unica scară, apucat de cot de un călău suit pe scară, împins de jos de un soldat care-i ține antebrațul și care și-a pus un picior pe scară, în vreme ce Sf. Fecioară, pe jumătate ascunsă între munte și zidurile orașului, asistă de departe la scenă, de care o desparte grupul de soldați. Doar soldatul care la Voroneț stă de pază, în dreapta, este înlocuit aici de un călău care îl ajută pe primul. Este evident că cei doi artiști s-au inspirat de la un model comun. La Vatra-Moldoviței, dimpotrivă (pl. XXIII, 2), cei doi călăi stau, fiecare, pe cîte o scară, în vreme ce Iisus se urcă pe cruce de bunăvoie, pare-se, slujindu-se de suportul pentru picioare ca de o treaptă, un slujitor consolidează crucea, iar un altul aduce cuiele într-un coș. Este exact scena de la Čučer[3], și Moldovița ne readuce la școala macedoneană, pe cînd Voronețul și Humorul prezintă unele similitudini cu școala cretană[4].

Astfel, la fiecare pas se afirmă din ce în ce mai mult diversitatea de inspirație care animă zugravii din școala moldovenească. Se poate oare susține că zugravii aceștia au ales, printre prototipurile de proveniență atît de diferită, cele care se potriveau în cea mai mare măsură temperamentului lor? Evident că nu[5]. În secolul al XVI-lea toate vechile școli au intrat, unele lîngă altele, în patrimoniul comun al artei religioase din Orient, iar privilegiul bisericilor moldovenești este tocmai acela de-a ne oferi cîteva impresionante exemple despre ceea ce putea realiza arta compozită a acestei ultime perioade. Este drept însă că numărul mare de modele putea îngădui zugravului moldovean o indiscutabilă originalitate, nu numai referitor la alegerea subiectelor și a temelor, dar chiar și la execuție: s-ar putea vorbi chiar de personalitatea zugravilor moldoveni.

Să nu existe oare încă personalitate, ca să nu mergem prea departe, în acest zguduitor *Demers al lui Iosif din Arimateea pe lîngă Pilat*, care urmează, în glaful ferestrei de la nord a naosului de la Moldovița, Așezării pe Cruce (pl. XXIV, 1)? Pe figura lui Iosif smerenia și deferența sînt zugrăvite mai bine poate decît în scenele similare, acesta fiind reprezentat într-o atitudine foarte apropiată de cea a lui Petru din Lepădare (pl. XXII, 2) și care trădează aceeași mînă și același simț psihologic; căci respectul pe care-l vădește Iosif nu-l împiedică să nu-l privească pe Pilat drept în față, fără teama aceea dureroasă pe care ne-o destăinuia figura lui Petru. Nici aici, Moldovița nu rămîne îndatorată cu nimic Athosului; absența centurionului pe care îl interoghează Pilat[6] este un indiciu formal: prototipul, de data

---

[1] Didron, p. 194 (P.H.).

[2] Ioan, XIX 19—22. Cf. un detaliu asemănător în 1598, în biserica bulgărească de la Vukovo (Grabar, *Peinture bulgare*, pl. LV). (P.H.).

[3] Millet, *Evangile*, fig. 420 (P.H.).

[4] ID., *ibid.*, p. 392 (P.H.).

[5] Negație paradoxală. Este evident că la noi, ca pretutindeni în lume, artiștii locali au ales din suma de modele care le stăteau la dispoziție tocmai pe acelea care se potriveau cu tradițiile, cu exigențele societății contemporane și cu propria lor sensibilitate. Tocmai acest mod de selecție, urmat de interpretările originale, asigură personalitatea unei școli de artă și tocmai acest lucru este nevoit să îl recunoască și P. Henry, cîteva rînduri mai departe (V.D.).

[6] Cf. în special, Protaton (Millet, *Athos*, pl. 27), Cutlumus (*ibid.*, pl. 200) (P.H.).

aceasta, nu mai trebuie căutat la Nagorica, ce pare a fi modelul de la care s-a inspirat zugravul de la Dionisiu[1], ci mai curînd către Peribleptos, către Evangheliarul de la Atena nr. 13, către o anume icoană rusească de la Kiev[2], care se conformează unei tradiţii mai simple şi cu care prezintă unele asemănări, opunîndu-se, o dată în plus celorlalte mănăstiri, scena corespunzătoare de la Xenofon[3]. Într-adevăr, Pilat este flancat de doi soldaţi, dar aceştia constituie în mod evident, cel puţin în concepţia artistului, garda lui personală, nu este vorba de sutaşul căruia Pilat îi cere confirmarea morţii condamnatului[4].

Coborîrea de pe cruce de la Humor şi *Coborîrea* de la Moldoviţa aparţin unor tradiţii foarte diferite între ele, diferite în egală măsură şi de cea care a inspirat fresca de la Voroneţ (pl. XII, 2). La Humor (pl. XVIII, 2), Iosif, suit pe o scară, susţine în aşa fel trupul lui Iisus încît greutatea lui îl covîrşeşte; mîinile Mîntuitorului atîrnă, inerte, oferindu-se sărutărilor lui Ioan şi ale Mariei, pe cînd Nicodim îi scoate cuiele din picioare. Avem de-a face cu reprezentarea primară, e adevărat că nu cea din cele mai vechi fresce capadochiene sau din manuscrisele carolingiene sau atonite, care aduc în scenă numai doi discipoli[5], ci aşa cum a elaborat Bizanţul formula acesteia încă din secolul al X-lea, aproape întocmai cum ne-o prezintă fresca de la Foti din Creta[6] şi cum o vom vedea reprodusă pînă în secolul al XIII-lea. Dimpotrivă, veacul al XIV-lea, care nu are nici un amestec în fresca de la Humor, o inspiră în mod vizibil pe cea de la Vatra-Moldoviţei (pl. XXIV, 1). Aici întreaga orînduire e schimbată. Iosif este urcat pe scară şi susţine trupul lui Iisus în aşa fel încît Maria îl poate primi în braţe, obraz lîngă obraz, în timp ce Maria Magdalena îi ia o mînă, Ioan îi ţine picioarele, Nicodim îi scoate cuiele, iar „sfintele" femei, de o parte şi de alta a scenei, plîng. Este de fapt o compoziţie tipică pentru secolul al XIV-lea; dar, spre deosebire de Voroneţ, zugravul nostru nu a pus întrebări nici Veneţiei şi nici Muntelui Athos; ci şi-a însuşit tipul din Peribleptos, care este şi tipul primitivilor sienezi. Sîntem, într-adevăr, foarte aproape de retablul lui Duccio[7], vom observa însă că artistul moldav a rămas credincios curbei bizantine a trupului, necunoscînd linia frîntă a lui Duccio. Aşa că nu în Occident trebuie căutate sursele sale de inspiraţie, ci în modelele folosite de zugravii de la Mistra.

Pentru a termina cu ciclul Patimilor, vom mai adăuga cîteva cuvinte despre *Plîngerea lui Iisus*. Scena de la Humor este foarte asemănătoare cu cea de la Voroneţ, Maria stînd pe un scăunel fără spetează, capul fiindu-i culcat pe cel al lui Iisus, Maria Magdalena cu amîndouă braţele ridicate. Este tipul pe care l-am identificat a fi cel adoptat de slavi în secolul al XIV-lea, iar mai apoi de către Muntele Athos[8]. Cel de la Moldoviţa se conformează, dimpotrivă, unui prototip mai vechi (pl. XXIV, 2), cel care îl inspiră pe Duccio[9] şi pe zugravii din Balcani. Fresca moldovenească se apropie mult de cea de la Čučer[10], unde Maria, aproape culcată, îl îmbrăţişează pe Iisus, iar Ioan şi Iosif stau aplecaţi asupra trupului acestuia. Gestul îndurerat al lui Ioan, care-şi sprijină faţa cu mîna dreaptă, este întru totul asemănător cu gestul lui Ioan din fresca de la Čučer. Dar poate că artistul nu s-a inspirat în mod nemijlocit din Serbia. Tabloul de la Moldoviţa reproduce cu atîta exactitate orînduirea personajelor dintr-o icoană aflată în colecţia Ostruhov, aparţinînd şcolii de la Novgorod din secolul al XV-lea[11], încît este foarte posibil să avem de-a face cu o influenţă venită pe calea aceasta. Cele şase personaje principale de la Moldoviţa au aceeaşi atitudine ca şi cele din icoană, ceea ce ne dă de gîndit. Ambele imagini sînt legate, în mod evident, de un model comun, influenţat poate de către pictura franciscană. Dar fresca moldovenească este mai completă decît cea de la Čučer şi decît icoana; zugravul a adăugat într-adevăr unele detalii ce par să trădeze altă sursă de inspiraţie: crucea ce se ridică în spatele Mariei Magdalena întocmai ca la Sfîntul Teodor de la Mistra[12], un grup impresionant de femei care plîng, mormîntul în curs de-a fi săpat, la dreapta (amănunt pe care l-am întîlnit deja la Voroneţ). Menţionăm că trupul, înfăşurat în feşele rituale de pînză, este întins pe piatra de oncţiune, gata pregătit pentru înmormîntare; şi că în toate reprezentările acestea, inscripţia nu vorbeşte nicio-

1 Cf. Millet, *Évangile*, fig. 490 (P.H.).
2 ID., *ibid.*, p 466. (P.H.).
3 Cf. Millet, *Athos*, pl. 177 (P.H.).
4 Marcu, XV, 44 (P.H.).
5 Millet, *Evangile*, p. 468 (P.H.).
6 ID., *ibid.*, p. 449 (P.H.).
7 Millet, *Évangile*, fig. 503 (P.H.).
8 Millet, *Évangile*, p. 116 (P.H.).
9 Millet, *Évangile*, fig. 547 (P.H.).
10 ID., *ibid.*, fig. 545 (P.H.).
11 L. Réau, *L'Art russe*, *I*, p. 35; P. Muratov, *Les icônes russes*, pl. 46 (P.H.).
12 Millet, *Évangile*, p. 501 (P.H.).

dată decît de „Punerea în mormînt", şi nu de Plîngerea propriu-zisă, denumire care nu i se va da decît mai tîrziu, la Muntele Athos, cînd lumea creştină se va obişnui să separe cele două scene[1].

După cum se poate vedea, ar fi zadarnic să încercăm a lega picturile de la Humor şi de la Moldoviţa de o şcoală anume. Întreaga bogăţie şi varietate a diferitelor şcoli bizantine se află la dispoziţia pictorului din secolul al XVI-lea, într-un soi de „corpus" compozit din care artistul îşi ia modelele potrivit fanteziei sau inspiraţiei sale. Printre aceste modele de care s-a folosit, am identificat unele extrem de vechi, înrudite cu manuscrisele latine (Sf. Fecioară şi Ioan din scena Răstignirii, Prinderea lui Iisus de la Moldoviţa, Iisus înaintea lui Pilat) şi altele care se inspiră din pură tradiţie bizantină (unele detalii din Cina cea de taină, atitudinea Mariei din scena Răstignirii de la Moldoviţa, Prinderea lui Iisus sau Coborîrea de pe cruce de la Humor). Alături de motivele acestea vechi, am identificat unele teme de la Mistra (Iosif din Arimateea, Coborîrea de pe cruce şi unele detalii din Plîngerea lui Iisus de la Moldoviţa) şi alte motive de inspiraţie sîrbească, asupra cărora vom reveni numaidecît, precum şi unele analogii cu şcoala de la Novgorod; în fine, achiziţiile italieneşti cele mai recente din Balcani (Mielul, Cina de la Moldoviţa, Drumul crucii, Iisus mîngîindu-l pe Ioan, predilecţia pentru pitoresc) şi cîteva soluţii la care ajunsese şi şcoala cretană (tendinţă paralelă către idealism, Aşezarea pe cruce şi Plîngerea de la Humor).

În haosul acesta — care, repetăm, caracterizează în mai mică măsură şcoala moldovenească propriu-zisă decît materialul iconografic pe care l-a avut la dispoziţie orice artist din secolul al XVI-lea, fără a avea măcar conştiinţa acestei diversităţi de origini — am putea discerne două influenţe dominante, care vin din trecut şi care luptă, sau mai curînd se pun de acord, cu inovaţiile pe care le introduce suflul Renaşterii.

1 — O foarte veche sursă de inspiraţie care, conferind frescelor moldoveneşti şi cîtorva manuscrise latine un anumit aer de familie, îşi trage seva din iconografia capadochiană pe de o parte, şi elenizantă pe de alta. Prima ne este revelată prin detaliile din scena Spălării picioarelor de la Humor, de tipul Psaltirii Pantocratorului şi Psaltirii Şludov, unde simetria dintre gestica Mariei şi a lui Ioan din scena Răstignirii (conca de la nord a aceleiaşi biserici), fără a pune la socoteală tipul sirian sau anatolian al asociaţiei Pilat-Caiafa din scena Judecăţii. A doua se manifestă prin reţinerea şi discreţia anumitor scene, precum atitudinea plină de curaj a Mariei din Răstignirea de la Moldoviţa, calmul relativ din scena Invadării Grădinii Ghetsemani de la Humor, sau concepţia anumitor tablouri, Cina cea de taină şi mai cu seamă Coborîrea de pe cruce de la Humor etc. ...;

2 — Influenţa sîrbo-bulgară, încă foarte puternică, deşi nu-i exclusivă. Am notat pe parcurs împrumuturile absolut sigure: tripla lepădare a lui Petru, unde amănuntele luate de la Nagorica, fie direct, fie prin intermediul bisericii de la Curtea de Argeş (Prinderea, Sărutul lui Iuda, Ducerea crucii, Batjocorirea), unde, se vede clar, inspiraţia nu e de natură constantinopolitană. Dar, mai mult chiar, există spiritul general al picturii, care, foarte adesea, este spiritul şcolii macedonene: aceeaşi emoţie şi aceeaşi sensibilitate pentru suferinţele Mîntuitorului, aceeaşi insistenţă asupra laturii dureroase a Patimilor şi asupra răutăţii oamenilor. Există în sfîrşit această soluţie, destul de rară în Moldova, abia schiţată la Bălineşti, dar care este cu atît mai revelatoare la Humor şi la Moldoviţa: friza. Avem de-a face, în mod evident, cu un vechi procedeu capadochian şi pictura acestor două biserici aminteşte uneori de arta Cappadochiei. Dar este mult mai firesc să presupunem, ţinînd seama de numeroasele împrumuturi luate din Serbia, şi mai ales de pătrunderea spiritului macedonean în arta moldavă, că cele două biserici au primit friza din Serbia sau din Bulgaria. Nu e, fără îndoială, o pură întîmplare faptul că întîlnim atîtea elemente sîrbeşti în bisericile ridicate de Petru Rareş şi de soţia sa, Elena, fiica unui despot sîrb. Extinderea acestui procedeu în Moldova şi în Muntenia este cu atît mai puţin surprinzătoare cu cît e un procedeu comun Serbiei şi Bulgariei (de pildă la Zemen sau la Poganovo). Îl regăsim ici şi colo şi la Curtea de Argeş. Friza aceasta dă ocol naosului şi altarului; este mai riguros închegată la Humor decît la Vatra-Moldoviţei, unde, în două rînduri, zugravul pare să aibă oarecare şovăială: în altar, între Pogorîrea la iad şi Împărtăşanie, a început să schiţeze, jos, o linie de demarcaţie; în naos, în colţul din stîng al absidei sudice, Invadarea Grădinii Ghetsemani e complet separată de scena

[1] Cf. Didron, p. 198 (P.H.).

precedentă. Făcînd abstracție de aceste două excepții lipsite de însemnătate, artiștii moldoveni au împins pînă la limita extremă formula macedoneană, deoarece tot registrul de mijloc al naosului și al altarului formează o unică friză continuă. Zugravul nu dă nici o atenție contingențelor arhitecturale: cutare figură va fi tăiată de un colț, cutare scenă va fi repartizată pe doi pereți — acestea sînt lucruri fără importanță. Pe el nu-l interesează decît continuitatea narațiunii, înlănțuirea didactică a povestirii.

Ceea ce ne îngăduie să vorbim de personalitatea lui.

Nu e imposibil ca la Humor ca și la Moldovița să fi lucrat mai mulți zugravi. Sîntem frapați, în a doua biserică, de unele erori de execuție care provin, fără îndoială, din faptul că lucrarea a fost efectuată de mai multe miini. Cîteva personaje secundare sînt desenate cu o stîngăcie pe care nu o intîlnim în restul picturii: de pildă soldatul care se încălzește in partea stîngă a focului, în Lepădarea lui Petru (pl. XXII, 2), picioarele lui Simon care par să se miște în gol (pl. XXIII, 2), execuția bizară și prea puțin naturală a unor draperii (Maica Domnului din altar, pl. XIX, 1; apostolii în timpul Împărtășaniei, pl. XX și XXI; sfîntul Petru vorbind cu slujnica, pl. XXII, 2; sfîntul Ioan din scena Răstignirii, pl. XIX, 2), ce contrastează cu frumusețea gravă a pliurilor veșmîntului Mariei din scena Răstignirii, sau tensiunea plină de vigoare a stofei provocată de umbletul grăbit din Coborîrea în iad (pl. XX) etc. Este evident că, în ceea ce privește redarea draperiilor, unii zugravi s-au inspirat de la modele mai mult sau mai puțin rigide, alții au observat pur și simplu realitatea. Alături de asemenea divergențe de factură observate în această din urmă biserică, unde ne vom putea baza pe un număr mai mare de fresce perfect conservate, diversitatea de inspirație se face remarcată la fiecare pas. Oricum ar fi, însă, în edificiul acesta domnește o nedezmințită unitate, întocmai ca și în picturile care au fost păstrate la Humor. Am menționat în nenumărate rînduri dorința zugravului de a ieși din banalitate printr-un amănunt care să fie în stare să reactualizeze interesul pentru o temă convențională. Este una din trăsăturile cele mai remarcabile ale frescelor de la Moldovița, și din cele mai statornice.

Dorința de unitate e subliniată, la ambele biserici, printr-o dispoziție generală: friza continuă și medalioanele, care se derulează în mod neîntrerupt în cele trei abside și pe zidul de la apus. Și spiritul acesta de sistematizare îngăduie geniului artiștilor să se afirme chiar și în tratarea unor scene stabilite cu cea mai mare precizie, scene a căror elaborare lăsa fanteziei un loc dintre cele mai neînsemnate. La Humor, de pildă, scenele care decorează absidele laterale sînt dispuse cu un deosebit simț arhitectural: personajele care se mișcă pe absida meridională stau față în față și par să se îndrepte către centrul ferestrei, în vreme ce două compoziții de mari dimensiuni, Grădina Ghetsemani și Lepădarea lui Petru, le încadrează pe zidul plan. Absida de la nord (pl. XVIII, 2 și 3) prezintă aceeași regularitate: pe partea stîngă a absidei, Așezarea pe cruce, în partea dreaptă, Plîngerea lui Iisus; în glaful stîng al ferestrei, Împărțirea veșmintelor, în glaful drept, Coborîrea de pe Cruce. La Moldovița, preocuparea aceasta pare mai puțin vădită, iar friza are mai curind aspectul unei derulări continue; dar ceea ce merită să fie luat în seamă este organizarea fiecărei scene. Compoziția cea mai remarcabilă este, fără indoială, Răstignirea (pl. XIX, 2), ale cărei detalii le-am analizat cu toată atenția. Artistul a știut să profite cu multă abilitate de curba pe care o face conca. Nu că ar fi vrut s-o sublinieze: o linie dreaptă trasată pe o suprafață sferică pare în mod necesar curbă. Dar a știut să evite curburile acelea bizare care ar fi putut compromite întreaga scenă. A știut să concentreze interesul asupra imensei figuri a celui crucificat, ale cărui proporții excesive nu provoacă nici un fel de uimire. A știut să-și grupeze personajele într-o simetrie perfectă, lipsită totuși de monotonie. A știut, în sfîrșit, să se opună curbei arhitecturale din concă pentru a menține orizontalitatea brațelor crucii pe care este răstignit Iisus. Remarcăm aceeași preocupare în ceea ce privește compoziția și linia și în celelalte scene pe care le-am analizat și despre care am spus destul de multe lucruri atunci cînd le-am descris pentru a nu mai fi nevoie să le amintim și cu prilejul acesta. Subliniem totuși și grija de a individualiza personajele, pînă și pe cele episodice, chiar și atunci cînd sînt calchiate după șabloanele uzuale. S-a încercat în mod evident să se diferențieze, de pildă, figurile soldaților din Ducerea crucii (pl. XXIII, 2) și mai cu seamă din Iisus în fața lui Pilat (pl. XXIII, 1), prin cîteva trăsături individuale, pline de însuflețire. Oriunde a putut, zugravul a încercat, nu să scape de sub tutela prototipurilor tradiționale, ci să-și anime compoziția printr-o notă personală sau printr-o trăsătură pitorească.

Talentul pe care-l vădeşte artistul în redarea unui model viu se lasă sesizat de o manieră remarcabilă în *fresca votivă* (pl. XXIX, 3), în care Petru Rareş e înfăţişat împreună cu doamna Elena şi cu cei doi fii ai lor, Iliaş şi Ştefan. Aici avem într-adevăr de-a face cu nişte veritabile portrete. Veşmintele, ale căror podoabe sînt executate cu o anumită minuţiozitate, sînt de altă mînă poate, sau în orice caz desenate după un model tip, deoarece toate patru prezintă exact acelaşi model, fără a se fi schimbat o singură cută şi fără cea mai mică variaţie în privinţa poziţiei. Figurile însă sînt interesante. Cea a voievodului a fost în mod sigur executată după un portret sau după natură, căci e mult prea veridică. Avem în faţa noastră un cap rotund de moldovean, de ţăran aproape, despre a cărui naţionalitate nu s-ar putea îndoi nimeni. În plus el ne aminteşte într-un mod izbitor de portretele pe care ni le-a lăsat Ştefan cel Mare şi atestă, conform tradiţiei, marea asemănare dintre faimosul voievod şi cel mai viteaz dintre fiii săi. Tipul oarecum slav al doamnei Elena, care era fiica unui despot sîrb, ne îndeamnă să credem că şi în cazul acesta artistul a căutat similitudinea. Cît priveşte copiii (care, bineînţeles, sînt înfăţişaţi sub chipul unor bărbaţi mai mici, şi nu ca nişte tineri), chipul lor vădeşte o înrudire destul de accentuată cu mama lor.

Dar aceasta nu este totul. Dacă Iisus, destul de umanizat deja, nu se îndepărtează totuşi de tipul tradiţional, Maica Domnului e, în mod neîndoielnic, româncă. Capu-i oval, bărbia ascuţită, surîsul dulce şi privirea aproape îmbietoare şi destul de lumească, aparţin multor tinere din partea locului, şi modelul viu se ghiceşte cu uşurinţă şi aici. Acest spirit de observaţie este acelaşi pe care l-am văzut exercitîndu-se şi în alte împrejurări, în prezentarea istoriei evanghelice pusă în serviciul învăţăturii creştine.

Aici se opresc dealtfel originalitatea şi iniţiativa artistului, care nu trebuie să ne creeze iluzii în legătură cu concepţiile sale, acestea rămînînd foarte legate de tradiţie. Dl. Ştefănescu admiră, şi pe bună dreptate, *calităţile* decorative ale acestei picturi, dar ni se pare că forţează nota atunci cînd vorbeşte de „*preocupări* decorative". Nu, căci nu asemenea preocupări se află pe primul plan. Deoarece zugravul care a imaginat această splendidă decoraţie monumentală din abside, această friză cu mii de detalii care se derulează de-a lungul pereţilor naosului, nu e zugrav de icoane. Esenţiale, pentru el, sînt preocupările didactice, ca în şcoala balcanică, şi descrierea, explicaţia trece înaintea oricărei alte intenţii. Cum să înţelegem altfel nepăsarea cu care îşi distribuie zugravul personajele aceleiaşi scene pe două suprafeţe diferite? cum să explicăm, în reprezentarea atît de remarcabilă a Plîngerii lui Iisus (pl. XXIV, 2), strania eroare de desen care lasă piatra de oncţiune ca suspendată în aer[1], permiţînd să se vadă pe sub ea partea de jos a personajelor care se află în partea opusă? lipsa picioarelor discipolilor aflaţi în al doilea plan în scena Invadării Grădinii Ghetsemani (pl. XXII, 1) sau a soldaţilor din Ducerea crucii (pl. XXIII, 2)? Nu avem oare aici, o dată în plus, un perfect exemplu de ceea ce se cheamă *Kubischer System*, pe care de fapt l-am şi întîlnit, cu alte cuvinte dovada că nu avem de-a face, în realitate, cu o eroare de desen, ci cu un procedeu rapid, consfinţit de vechea artă creştină (miniatură, mozaic, pictură) în tratarea grupărilor umane? Şi nu e, în acelaşi timp, şi dovada că preocupările artistului sînt înainte de toate de ordin moral şi didactic?

Despre o preocupare artistică nu se poate vorbi nici chiar în Moldova secolului al XVI-lea, căci am fi acuzaţi de anacronism[2]. Numai că lipsa unei preocupări artistice nu exclude simţul artistic, iar ceea ce constituie un adevăr (constatare interesantă deoarece ne ajută să intuim naşterea acestui sentiment, ca şi originea lui morală) este faptul că zugravul posedă simţul concentrării interesului, al ierarhiei compoziţionale şi că s-a străduit în mod vizibil să redea modificările de fizionomie. Şi nu a făcut lucrul acesta pentru a obţine un anume efect artistic; ci l-a făcut pentru a conferi ilustrării textului biblic sau simbolului maximum de veridicitate în scopul de a impresiona inima privitorului. Trebuia ca monumentala figură a celui răstignit să se impună cu asemenea forţă încît să fie considerată drept însăşi esenţa misterului Patimilor; trebuia ca toţi credincioşii să se poată pătrunde, prin intermediul durerii Mariei, de întăritoarea pildă de stoicism şi de credinţă pe care ne-o dă aceasta;

[1] Nu este vorba despre o „stranie eroare"; în Moldova, a cărei artă a cultivat un profund simbolism al imaginilor, reprezentarea lui Iisus mort (cu sau fără piatră de oncţiune) ca suspendat în aer este frecventă şi se întîlneşte mai ales în compoziţiile epitafelor brodate (Epitaful mitropolitului Macarie — 1428, epitaful de la Moldoviţa — 1484 etc.). (V.D.).

[2] Dimpotrivă, exista o asemenea preocupare artistică şi ea este demonstrată de numeroase documente din care rezultă că principalii ctitori urmăreau în mod conştient şi programatic să obţină opere de calitate (V.D.).

trebuia ca ei să intuiască, prin intermediul Lepădării lui Petru, cît de fără de nădejde e slăbiciunea naturii umane, și să înțeleagă că maiestatea Mîntuitorului nu putea fi umbrită de atitudinea necuviincioasă a soldaților și că mai curînd sporea în mijlocul injuriilor...

Căci pentru a atinge un asemenea scop se străduia zugravul să observe viața și profunzimea expresiei umane. În domeniul acesta nu imaginează încă nimic; ci se conformează prescripțiilor Părinților Bisericii și modelelor pe care le are la îndemînă. Ceea ce îi aparține însă în exclusivitate este reușita și originalitatea execuției, este frumusețea compoziției acestei Răstigniri, seninătatea Mîntuitorului batjocorit, intensitatea sentimentelor pe care o trădează figura Maicii Domnului, a lui Petru... Ceea ce îl inspiră este așadar o concepție morală și teologică; dar care îl duce încetul cu încetul la o concepție artistică. Valoarea artei sale constă în ideea pe care o exprimă, idee pe care artistul o redă prin minuțiozitatea execuției. El se apropie cu atît mai mult de scopul propus cu cît personalitatea sa e mai puternică și regîndește cu mai multă vigoare scenele pe care le pictează. Dar prin aceasta el se apropie în egală măsură de spiritul secolului al XVI-lea, mai puțin impersonal, mai puțin rigid. Odată în plus, gîndirea bizantină se împrospăta, se însuflețea, și prin aceasta se pregătea să înțeleagă, să asimileze, să-și pună de acord propria-i mentalitate cu lecțiile venite din occidentul italienesc care, pe lîngă transformările pe care Orientul nu le va accepta, elabora o evoluție asemănătoare. Astfel se explică faptul că zugravul nostru, atît de aproape în unele privințe de vechea artă, capadochiană sau bizantină, atît de fidel de asemenea tradiției balcanice, a fost capabil să-și însușească și unele forme pur italienești, iar acestea să-și găsească locul firesc în scenele respective. Nu e vorba, aici, de o imitație mecanică, ci de un sincretism, artistul luînd, din modele ce provin din școli diferite și aproape contradictorii, trăsăturile care exprimă cu cea mai mare forță gîndirea sa viguroasă — sau sentimentul religios al vremii în care trăiește.[1]

C — ALTE BISERICI DIN SECOLUL AL XVI-LEA

Decorația celorlalte biserici din veacul al XVI-lea au aceeași valoare și se pretează la observații la fel de interesante ca și cele de la Voroneț, Humor și Moldovița. Aceste două din urmă însă pot oferi o idee foarte precisă despre ceea ce a fost arta religioasă în timpul domniei lui Petru Rareș, iar celelalte edificii se conformează mai mult sau mai puțin acestui model. Este necesară, totuși, o distincție, căci parte dintre acestea anunță o evoluție pe care o vom vedea pe deplin consfințită la Sucevița, punctul terminus al cercetării noastre, și care va fi formula operelor din secolele XVII și XVIII.

Secolul al XVI-lea oferă în primul rînd o serie de biserici a căror decorație se supune în toate privințele principiilor elaborate la Humor și la Moldovița. Printre acestea, cele mai interesante sînt, fără îndoială, bisericile Sfîntul Gheorghe din Suceava, zidită în 1522, și Sfîntul Dumitru din același oraș, zidită în 1536. Celelalte, Arbore (1502), Sfîntul Gheorghe de la Hîrlău (1502) și biserica din Pătrăuți, au avut prea mult de suferit pentru a se putea preta unui studiu complet.

Trăsătura comună a tuturor acestor biserici constă în aceea că, în general, comportă un număr redus de scene, ca și în orînduirea frescelor din altar (Fecioara în concă, Împărtășania apostolilor, însoțită de obicei de Cina cea de taină și de Spălarea picioarelor, apoi cîțiva sfinți episcopi) și din naos (o mare compoziție în fiecare concă, în general Coborîrea Duhului Sfînt și Răstignirea, un rînd de medalioane, un registru consacrat Patimilor, apoi cîțiva sfinți militari).

La *Arbore*, de pildă, se poate desluși, nu fără greutate, însă, o Sf. Fecioară stînd jos, avînd la dreapta sa două personaje; nu se poate descifra decît unul la stînga. Dedesubt pare să fi existat două registre, care nu ne lasă să ghicim decît un fragment din Împărtășanie și din Cină. Episcopii poartă în mîini cărți, ca la Moldovița, și sînt urmați, la stînga și la dreapta, de cîte un diacon cu un chivot în formă de biserică. *Adorația Mielului*, în partea de sus a ferestrei, este reprezentată prin patru îngeri (doi la dreapta și doi la stînga) în fața unui simplu potir, scenă pe care o vom regăsi la biserica Sfîntul Ilie. Frescele din naos, care au avut enorm de mult de suferit din pricină că acesta a fost lăsat mai mult de un secol fără acoperiș, sînt aproape indescifrabile. Totuși se mai poate observa o Răstignire în concă, iar deasupra ușii se vede Sfînta față, iar pe intrados, mîna divină; pe zidul din dreapta ușii, două figuri în picioare și Sfinții Constantin și Elena, avînd între ei crucea; la stînga, fresca votivă care-l înfățișează pe Luca Arbore, pîrcălabul Sucevei, în genunchi și urmat de copiii săi, ofe-

[1] Concluzie corectă care anulează unele afirmații făcute anterior (p. 179). (V.D.).

rindu-şi biserica lui Iisus, sub patronajul sfîntului Ioan Botezătorul.

Biserica *Sfîntul Gheorghe din Hîrlău*, foarte deteriorată şi ea, mai cu seamă din pricina fumului de la luminări, prezintă cîteva fragmente importante din foarte frumoasa ei decoraţie, care ne duce adesea cu gîndul, fără a o egala însă întru totul, la cea de la Moldoviţa; frescele din biserica de la Hîrlău sînt anterioare, dealtfel, celor de la Moldoviţa, cel puţin o parte din ele[1]. Este nevoie să se efectueze o curăţire completă a picturilor, operaţie care va rezerva specialiştilor, ca şi amatorilor de artă, nenumărate satisfacţii. Ceea ce putem descifra în momentul de faţă, în pofida stratului gros de fum care estompează toate contururile, ne lasă să ghicim mîna unui foarte mare artist.

Turla, aproape complet afumată, nu îngăduie să se desluşească aproape nimic. S-ar părea totuşi că tamburul a avut trei zone de ornamente. Lucru ciudat, pandantivii nu sînt consacraţi evangheliştilor: căci dacă trei din ei sînt de nedescifrat în stadiul actual, pandantivul de la sud-est lasă să se recunoască în mod limpede resturile unei Schimbări la faţă.

Altarul ne îngăduie, dar cu mare greutate, să ghicim, în concă, o Sf. Fecioară între doi îngeri. Micul registru, plasat chiar dedesubt, din care nu se desluşeşte aproape nimic, pare să fi fost alcătuit din medalioane. Apoi patru scene mari ce încadrează fereastra. Mai întîi o Împărtăşanie a apostolilor, foarte puţin vizibilă, dar unde se află un detaliu pe care l-am mai întîlnit la Moldoviţa: cei doi îngeri care se văd în general în scena Adorării Mielului s-au întors şi iau parte la Împărtăşanie; Mielul, pe intradosul ferestrei, e un miel adevărat. Pe partea dinspre sud, alături de Împărtăşania cu vin, o frumoasă Cină, destul de bine conservată, aminteşte cîteva trăsături tipice de la Moldoviţa, masa frumos împodobită, iar Iisus la mijloc; printre vasele aşezate pe jos, în faţa mesei, ne face plăcere să remarcăm o ploscă românească. De cealaltă parte, Coborîrea în iad ne destăinuie o iconografie destul de aparte: Iisus, care înaintează cu impetuozitate spre dreapta, pare că vrea mai curînd să distrugă iadul şi pe cei ce se află acolo, slujindu-se de cruce ca de o armă, decît să calce peste porţile prăvălite ale acestuia. Îi recunoaştem în mod vag pe David şi pe Solomon şi un grup alcătuit din cei drepţi; Adam şi Eva, care asistă bineînţeles la scenă, se află probabil în partea dreaptă a tabloului şi sînt ascunşi sub stratul de fum. Registrul inferior este ocupat de cîteva frumoase figuri de episcopi, dintre care unele par a fi fost mai mult sau mai puţin retuşate; la mijloc, sub fereastră, se intercalează într-un mod cu totul neobişnuit motivul lui Iisus-prunc în patenă.

În diaconicon se pot vedea încă, pe peretele de la răsărit, un episcop, iar pe cele de la sud şi apus doi diaconi. Proscomidia e decorată la apus cu un diacon, la nord cu Jertfa lui Avraam, iar la sud cu Iisus al milei.

Naosul este, fără îndoială, unul din cele mai interesante naosuri din Moldova. Concele, încercuite de medalioane, înfăţişează, la sud Coborîrea Duhului Sfînt, iar la nord Răstignirea. Primul din aceste două subiecte prezintă o formă întru totul clasică, apostolii sînt aşezaţi în cerc şi figura Lumii ţinînd cele Douăsprezece suluri într-un văl. A doua scenă este, din păcate, foarte afumată şi e una din cele a căror curăţire o aşteptăm cu cea mai mare nerăbdare. Aşa cum se prezintă în momentul de faţă, ni s-a părut a avea unele puncte comune şi cu Moldoviţa şi cu Suceava, dar mai curînd cu aceasta din urmă. Partea din faţă a scenei este, într-adevăr, mai încărcată şi emoţia mai puţin concentrată asupra celor trei personaje: Iisus, Maica Domnului şi Ioan. Nu am putut preciza în mod sigur locul pe care-l ocupa acesta din urmă; cît despre Maria, ni s-a părut a fi gata să leşine în braţele femeii care o însoţeşte, ceea ce ar fi o indicaţie preţioasă în legătură cu data şi cu evoluţia picturii moldoveneşti; din păcate, nu putem face nici un fel de afirmaţie. Arhitecturii fondului i s-a dat o deosebită amploare, aşa că nu mai întîlnim splendidul efect obţinut, la Moldoviţa, prin izolarea, pe cer, a celor trei cruci. Ca şi la Suceava, în jurul părţii de sus a crucii zboară doi îngeri. Alţi doi zboară sub braţele crucii: cel din stînga asistă oare Biserica ce adună sîngele pe care-l vedem ţîşnind din coasta lui Iisus, iar cel din dreapta alungă oare Sinagoga, aşa cum se întîmplă la Suceava? Lucruri pe care, în momentul de faţă, ne-a fost absolut imposibil să le desluşim. Toate aceste amănunte deosebit de importante vor fi, din fericire, scoase la lumină cu prilejul curăţirii.

Registrul Patimilor, care se derula în friză continuă, ca la Humor sau la Vatra-Moldoviţei, e, în mod supărător, întrerupt, pe de o parte datorită reparaţiilor efectuate în glaful ferestrelor, pe de alta prin suprimarea peretelui vestic al naosului, înlocuit mai tîrziu cu un arc mare, ca la Suceava şi la atîtea alte biserici.

---

[1] Picturile bisericii Sf. Gheorghe din Hîrlău au fost realizate în vremea lui Petru Rareş, mai exact în anul 1530 (Sorin Ulea, în lucrarea colectivă *Istoria artelor plastice în România*, I, Bucureşti, 1968, p. 362). (V.D.).

S-au păstrat totuși mai multe scene de o mare frumusețe. Grădina Ghetsemani, pe zidul de la sud, este complet acoperită de fum; cu toate acestea se observă prezența îngerului. În absidă, la stînga, se poate recunoaște cu toată precizia Invadarea Grădinii Ghetsemani, temă tratată ca și la Moldovița, și un fragment din Prinderea lui Iisus (în special omul ce ridică ciomagul cu amîndouă mîinile, ca la Moldovița, Voroneț, Argeș etc.); la dreapta ferestrei, se vede o frumoasă Lepădare ce merită să ne oprim asupra ei. Soldați și slujitori se încălzesc, ca și Petru, stînd în jurul unui lighean mare, un fel de brasero foarte diferit față de focurile aprinse chiar pe sol pe care le-am întîlnit aproape pretutindeni. Printre cei dintîi se detașează, stînd în picioare, o admirabilă figură de tînăr, cu trăsături expresive și regulate, pe care nu știm cum să-l identificăm: să fie chiar Ioan care, după cum spune Evanghelia, profitase de legăturile lui cu Marele Preot pentru a-l introduce pe Petru în locuința acestuia? N-am îndrăzni să afirmăm asemenea lucru, avînd în vedere că detaliul acesta nu se mai întîlnește niciodată. Convorbirea lui Petru cu slujnica are, aici, o amploare neobișnuită: femeia iese pe o ușă mare, sub un peristil alcătuit din mai multe coloane înalte, și-i adresează cuvîntul lui Petru, care se ține, șovăitor, ceva mai departe. La dreapta acestei scene, pe zidul sudic, un panou mare îl înfățișează pe Iisus care e dus, fără menajamente, în fața lui Anna, iar acesta, în picioare pe o estradă, își sfîșie veșmintele cu același gest calm pe care l-am întîlnit pretutindeni. Atitudinea și veșmintele lui Iisus sînt aceleași ca la Voroneț sau la Moldovița. Pe zidul de la nord se văd încă, în mod distinct, Căința și Moartea lui Iuda, Ducerea crucii (de către Simon, cu călăreții de la Moldovița), scenă care se întinde pînă la fereastră, la dreapta acesteia aflîndu-se Demersul lui Iosif din Arimateia; în sfîrșit, pe perete, în fața tîmplei, Coborîrea de pe cruce (Iisus căzînd în brațele Mariei, avînd picioarele bătute încă în cuie).

Registrul inferior prezintă cîteva frumoase figuri de sfinți, multe dintre acestea fiind dealtfel refăcute; altele însă nu au suferit nici un fel de retuș, și sfîntul Nestor de pildă, cu tichia lui bizară, și alții, încă, vădesc o factură energică și de calitate. Fresca ctitorilor a dispărut; se mai vede numai Maria Voichița, soția lui Ștefan cel Mare, cu aceeași figură și cu coroana pe care o poartă la Voroneț.

Aceste remarcabile picturi par a fi, sub stratul de fum care le acoperă, într-o bună stare de conservare; pe alocuri, și nu de multă vreme, au fost refăcute în mod cu totul neinspirat (așa cum pare să se fi întîmplat cu Răstignirea și Ducerea crucii), dar în foarte mică măsură, nealterînd cu nimic ceea ce considerăm a fi esențial. Numai sfinții militari din partea de sud-vest a naosului au fost refăcuți în întregime.

Prin iconografia ei atît de bogată, prin siguranța mîinii zugravului, prin frumusețea figurilor, prin precizia și veridicitatea atitudinilor, biserica din Hîrlău este astfel posesoarea unuia dintre cele mai frumoase ansambluri de pictură murală moldovenești pe care ni le-a lăsat moștenire secolul al XVI-lea. Dar o monografie completă a ei nu va putea fi realizată decît în ziua în care aceste fresce își vor redobîndi prospețimea inițială. Se observă totuși că, chiar sub forma lor actuală, sînt deja fertile în revelații.

Picturile de pe arcul despărțitor, moderne, nu prezintă nici un fel de interes. Cele din pronaos, dimpotrivă, aparțin celei mai bune epoci și le vom consacra cîteva rînduri în capitolul rezervat acestei componente arhitecturale.

Biserica din *Pătrăuți*, în sfîrșit, zidită în anul 1487 și zugrăvită nu se știe cînd, dar în mod sigur în secolul al XVI-lea[1] (cu excepția unor porțiuni executate mai tîrziu), lasă încă să se ghicească, în altar, o Împărtășanie între o Cină și o Spălare a picioarelor, episcopi în partea de jos, și, în naos, cîteva scene înfățișînd Patimile. Fresca votivă (Ștefan cel Mare și familia sa) pare să fi fost retușată.

Biserica Sfîntul Gheorghe de la Suceava (a se vedea releveul VI), dimpotrivă, se află într-o excelentă stare de conservare și spălăturile efectuate în 1894 lasă să se vadă cu toată precizia întreaga decorație interioară care nu a suferit, de fapt, în momentul restaurării, decît un minimum de repictări.

În turlă se află *Pantocratorul* înconjurat de simbolurile evangheliștilor și de doisprezece îngeri; tamburul e împărțit în cinci registre ce înfățișează, de sus în jos, serafimi sau heruvimi (printre care, la est, două Tronuri), îngeri în picioare, profeți (printre aceștia, la est, sfîntul Ioan Botezătorul purtînd aripi), apostoli, și, în sfîrșit, pentru prima dată în Moldova, Liturghia divină[2]. Nu este nevoie să descriem această liturghie a îngerilor, inspirată în mod

[1] În realitate, picturile bisericii din Pătrăuți datează în anii 1496–1499, fiind realizate prin dania lui Ștefan cel Mare al cărui tablou votiv, cu familia, se află în naos (V.D.).

[2] Liturghia îngerească apăruse, prima oară în Moldova, la Dobrovăț, lăcaș împodobit cu picturi murale în anul 1529 (V. Drăguț, *Dobrovăț*, București, 1984). (V.D.).

nemijlocit de către ritul Bisericii ortodoxe și reprodusă, atît de des, în special la Muntele Athos. Să semnalăm mai curînd interesanta observație pe care a făcut-o dl. Podlacha în studiul consacrat acestei reprezentări[1]: printre obiectele pe care îngerii i le aduc lui Iisus, care-i așteaptă în fața altarului, întocmai ca arhiepiscopul în timpul liturghiilor solemne, vedem figurînd Evanghelia și cîteva cărți liturgice. Subiectul se află așadar într-o fază de tranziție: pictorul depășește ritul, sau mai curînd combină două momente din rit, Intrarea cea mică și Intrarea cea mare; întregul cler poartă în procesiune instrumentele Patimilor, care sînt, în același timp, cele ale sacrificiului euharistic, discul, potirul, lancea, lingura, Sfîntul giulgiu... Erminia, mai exactă, nu recomandă decît reprezentarea Intrării celei mari[2]; dar adaugă, și ea, unele detalii care nu se află în vechile manuscrise, nici în *Artos*-ul prințesei Pulcheria de la Muntele Athos, și nici, dealtfel, în frescele din Moldova: Dumnezeu-Tatăl și Sfîntul Duh, cu alte cuvinte reprezentarea Sfintei Treimi. Se părea că tema se pretează la amplificări. Sculptorul catedralei din Reims, care încerca să dea scenei o versiune occidentală, semnalată deja de Didron, punea în mîinile grațioșilor îngeri care încoronează fiecare contrafort și a căror procesiune are drept centru pe Iisus aflat în partea superioară a contrafortului, nu numai instrumentele folosite la celebrarea liturghiei, dar și atributele suveranității cerești sau terestre (soare, lună, sceptru, sabie, templu etc.). Vedem așadar că nici orientul bizantin nu se mulțumea cu pura transcriere a ritualului; încă de la fresca aflată la Suceava, prima din Moldova, evoluția aceasta începuse deja, deoarece fresca nu reprezintă numai un episod din serviciul divin, ci îmbinarea celor două Intrări. La Muntele Athos, această fuziune nu se constată nici la Hilandar, nici la Lavra, nici la Dochiariu; în schimb, Evanghelia apare la Karyes, în chilia lui Dionisie din Furna[3], sau la Vatoped. Observație care ne poate da de gîndit. Fresca de la Karyes datează din 1701, iar cupola de la Vatoped a fost pictată între 1554 și 1621. Trebuie să ajungem așadar la sfîrșitul secolului al XVI-lea, aproape la începutul celui de al XVII-lea, pentru a vedea apărînd o carte în Liturghia divină. Va trebui așadar să acceptăm pentru fresca de la Sfîntul Gheorghe o dată mult mai recentă decît cea a înălțimii bisericii, sau să avem cel puțin în vedere o modificare ulterioară a turlei de la Suceava? Podlacha pare să încline către supoziția aceasta. Nu este totuși cu neputință ca motivul să fi apărut în alte regiuni mai devreme decît la Athos; putem ști vreodată dacă un monument e primul dintr-o serie? O icoană, o miniatură, fie chiar reprodusă într-un simplu manual, a putut cădea în secolul al XVI-lea sub ochii zugravului moldovean. Să nu uităm de fapt că reprezentarea Sfintei Treimi deasupra altarului apare în secolul al XVII-lea, dar Suceava nu are cunoștință de ea. Nimic nu se opune nici ipotezei unei inovații datorate zugravului moldovean; nu ar fi prima pe care am consemna-o, iar aceasta nici nu cere un mare efort de imaginație[4]. Problema, după cum se vede, rămîne deschisă.

Conca sanctuarului a fost dată cu var și nu prezintă decît un roi de stele lipsit de orice interes. Sub un rînd de medalioane, două scene mari, ce înfățișează *Împărtășania apostolilor*, ocupă registrul median de o parte și de alta a ferestrei; jos se văd șaisprezece episcopi, însoțiți de un diacon în proscomidie și de altul în diaconicon.

Concele absidelor laterale prezintă, la nord Răstignirea, la sud Coborîrea Duhului Sfînt; registrul median, sub un rînd de zece medalioane, este ocupat de cîteva scene din suita Patimilor: la sud, Spălarea picioarelor, Iisus pe Muntele Măslinilor, Invadarea Grădinii Ghetsemani (ca în bisericile de la Humor, Moldovița și Popăuți), Sărutul lui Iuda; peretele dinspre apus a fost dărîmat; la nord, Ducerea crucii, Coborîrea de pe cruce, Plîngerea lui Iisus, păzirea Mormîntului, apoi o scenă care pare să fie (dar în cazul acesta nu se află la locul cuvenit) Demersul lui Iosif din Arimateea. Partea de jos e ocupată de obișnuiții sfinți militari, însoțiți de sfîntul Gheorghe și de sfîntul Mihail la nord, de sfîntul Dumitru și de arhanghelul Gavril la sud.

Dintre toate acestea, Răstignirea merită o mențiune specială. Personajele principale au oarecum atitudinea pe care am descris-o la Moldovița: Iisus, uriaș, cu ușoara-i curbură spre dreapta, Sf. Fecioară copleșită de durere și în același timp resemnată, sfîntul Ioan sprijinindu-și cu mare tristețe capul în mînă, „Longhin" nimbat și întinzînd mîna spre Iisus, cele două cruci ale tîlharilor încadrînd grupurile și

[1] Podlacha, *Die göttliche Liturghie in der Bukowina*, Zft. für christl. Kunst, 1910 (P.H.).

[2] Didron, p. 229, și urm. (P.H.).

[3] Millet, *Athos*, pl. 261 (P.H.).

[4] Nimic nu exclude posibilitatea ca această inovație iconografică să fie moldovenească, secolul al XVI-lea fiind din plin marcat de asemenea inovații (V.D.).

păstrînd aceeași perspectivă ca la Moldovița, în sfîrșit Moise, cu o inscripție (în grecește): „Priviți viața noastră suspendată în fața (ochilor noștri)". Acestea sînt cuvintele pe care i le pune în gură Erminia[1], o adaptare din Deuteronom, XXVIII, 66: „Viața îți va sta nehotărîtă înainte".

Dar compoziția e mult mai complicată decît la Moldovița, unde nenumăratele personaje erau repartizate cu iscusință, astfel încît să nu dăuneze cu nimic simplității plină de grandoare a tabloului. Aici, Iisus e despărțit de mama sa și de discipolul său preaiubit de cîteva personaje mai mult sau mai puțin episodice: slujitorul care fixa crucea era atît de mic și de încovoiat încît trecea aproape neobservat la Moldovița; la Suceava s-a transformat într-un bătrîn înalt, care se uită la soldatul înarmat cu lance bătînd neglijent un ic. Acest lăncier lipsea la Moldovița; aici el stă lîngă cruce, uitîndu-se vag la cel răstignit; de cealaltă parte, doi soldați ce par a voi să-l îmbrîncească pe Ioan; unul dintre ei dealtfel — tot înarmat cu lance, dar al cărei vîrf nu se vede — ar putea fi soldatul cu buretele. Aceste personaje, cu totul inutile, încarcă scena; ele apar în mod obișnuit în operele miniaturiștilor armeni sau copți, uneori în ale celor latini[2], și se îndepărtează, dacă nu de spiritul Bizanțului, cel puțin de preferințele mărturisite ale acestuia. Cerul este și el plin de diverse motive: Soarele și Luna (două chipuri stînd față în față, umbrite de un fel de triunghi, ca la Čučer, la Vatoped etc.), de fiecare parte a crucii, și, tot pe cer, sub brațele crucii, „Noul Testament", adică Biserica, încoronată și cu nimb, asistată de un înger și adunînd într-un potir sîngele ce curge din rană, și, la stînga lui Iisus, „Vechiul Testament", cu alte cuvinte Sinagoga, tot încoronată dar fără nimb, ținînd în mîini arca și alungată de un înger. Două inscripții foarte vizibile nu lasă nici o îndoială asupra semnificației acestor personaje. De data aceasta însă nu spre Asia, ci spre Bizanț sau spre Balcani trebuie căutată sursa de inspirație a modelului pe care l-a avut sub ochi zugravul: această alegorie, ce aparține tradiției Paris. 74, fusese deja folosită la decorația murală de zugravul de la Gračanica[3] și de cel de la Zemen. Astfel, în vreme ce unele trăsături lasă să se întrevadă o decadență (încărcarea compoziției, cutele pronunțate de la veșmîntul lăncierului, ce anunță draperiile picturii exterioare de la Sucevița), detaliile iconografice vădesc persistența, în tezaurul artei religioase, a vechilor tradiții, siriene pe de o parte, macedonene pe de alta.

Impresie confirmată imediat ce ne aruncăm privirea asupra registrului unde sînt reprezentate Patimile. Scena cea mai caracteristică în această privință este poate Așezarea pe cruce, scenă ce reproduce cu destulă exactitate fresca de la Čučer: doi călăi urcați fiecare pe cîte o scară îl țin pe Iisus care nu opune nici un fel de rezistență, stînd cu spatele către cruce, cu un picior pe pămînt și cu celălalt pe suport. Apoi întreaga reprezentare a Patimilor ce se derulează într-o *friză* neîntreruptă, procedeu sîrbo-bulgar probabil, care a pătruns în Moldova prin Humor, Moldovița, Hîrlău și Popăuți.

Totuși observațiile acestea nu ajung pentru a defini cu toată preciziunea Răstignirea de la biserica Sfîntul Gheorghe. Nici unul din noile personaje, ajutor, soldați, călău, Biserică și Sinagogă cu îngerii respectivi, nu ne amintesc tipurile cu care ne-au obișnuit bisericile decorate mai înainte. Chipurile sînt mai puțin expresive, mai banale, mai puțin energice. Aceste trăsături, asociate cu drapajul veșmîntului lăncierului, ne fac să ne gîndim că n-ar fi imposibil ca modificările efectuate la sfîrșitul secolului al XVI-lea, cu care prilej a fost adăugat pridvorul, zugrăvit în aceeași epocă, laolaltă cu ornamentația exterioară, să fi afectat în mai mare sau mică măsură și decorația naosului. Supozițiile în legătură cu o eventuală retușare a tamburului, sugerată de concepția Liturghiei divine, ar părea să capete, în cazul acesta, oarecare consistență.

Cu toate că sînt foarte degradate, frescele din biserica *Sfîntul Dumitru din Suceava* meritau totuși mai mult decît o simplă mențiune. Dl. Ștefănescu declară că sînt prea deteriorate „pentru a permite un studiu, chiar și sumar"[4]. Nu împărtășim asemenea părere. Pictura este încă destul de vizibilă pentru a ne putea da seama de orînduirea iconografică din altar și din naos (cf. releveul VII), și a constata că e aproape identică cu cea din biserica Sfîntul Gheorghe care, fiind mai bine conservată, ne ajută s-o descifrăm pe cea de la Sfîntul Dumitru. Sf. Fecioară din conca absidei mari a dispărut, iar pe zidul dat cu var se înalță o simplă cruce în relief. Dar registrele inferioare au rămas. Sub un ornament în formă de vrej și o suită de zece medalioane cu episcopi, Împărtășania apostolilor încadrează fereastra și este însoțită, la sud de Cina cea de taină (Iisus fiind plasat la mijloc), iar la nord de Spălarea picioa-

[1] Didron, p. 143 (P.H.).
[2] Millet, *Évangile*, p. 427 (P.H.).
[3] Millet, *Évangile*, p. 450 și fig. 430 (P.H.).

[4] *Évolution*, p. 168 (P.H.).

relor. Sfinţii episcopi ocupă tot registrul de jos. Partea superioară a ferestrei e decorată cu un simplu serafim, în mod evident refăcut, şi înlocuind Mielul (indiferent de forma în care ar fi fost reprezentat), adorat de patru îngeri purtînd ripide, care se mai văd încă de o parte şi de alta, în glaful ferestrei. Proscomidia prezintă motivul obişnuit care-l înfăţişează pe Iisus în picioare în mormînt şi asistat de Fecioara Maria. Pantocratorul din turla naosului a dispărut şi el, înlocuit în mod straniu, într-o epocă ulterioară, de o cruce înconjurată de stele. Dar pictura de pe tambur dăinuie încă şi înfăţişează, ca la biserica Sfîntul Gheorghe, îngeri, profeţi, apostoli şi Liturghia divină. Concele absidelor laterale prezintă, la nord Răstignirea (tratată ca la Sfîntul Gheorghe, cu Moise şi cele două alegorii — Biserica şi Sinagoga), la sud Sfînta Treime (Filoxenia lui Avraam); apoi, sub o friză de medalioane cu episcopi, în unicul registru median sînt înfăţişate o seamă de scene din suita Patimilor (Muntele Măslinilor, Invadarea Grădinii Ghetsemani, Sărutul lui Iuda, Lepădarea lui Petru [unde slujnica apare bogat înveşmîntată], Iisus în faţa lui Anna, Iisus în faţa lui Pilat; la nord, Drumul spre Golgota, Aşezarea pe cruce, Coborîrea de pe cruce, Plîngerea lui Iisus, Iosif din Arimateea), deasupra obişnuiţilor sfinţi militari. Bineînţeles, pictura aceasta nu prezintă o mare originalitate şi trebuie să se fi inspirat în mare măsură din cea de la Sfîntul Gheorghe; cu toate acestea nu avem de-a face cu o simplă copie: dl. Podlacha remarcase deja analogiile care, din punct de vedere al formelor, apropie această biserică de cea de la Moldoviţa[1]. Semnalăm totuşi un detaliu care ni se pare esenţial: Iisus, în Aşezarea pe cruce, apucă scara cu toată puterea şi se urcă pe ea de bunăvoie, întocmai ca în bisericile sîrbeşti de la Protaton, Nagorica etc. După cîte ştim, aici este singurul exemplu, din secolul al XVI-lea, privind prezenţa acestei teme în Moldova. Întreaga suită a Patimilor de la biserica Sfîntul Dumitru pare impregnată de spiritul sîrbesc. Nu vom fi surprinşi aşadar să vedem suita aceasta desfăşurîndu-se în friză, ca la Sfîntul Gheorghe, şi oferindu-ne, în Moldova, al şaselea exemplu privind acest procedeu prin excelenţă sîrbesc.

Alături însă de aceste monumente care se leagă mai mult sau mai puţin de acelaşi tip, altele, contemporane cu primele, marchează un nou pas în evoluţia decoraţiei religioase din secolul al XVI-lea. Aşa cum este biserica *Sfîntul Ilie din Suceava.*

Această mică şi splendidă biserică (cf. releveul VIII) pare să fi fost zugrăvită către anul 1540[2]. Şi este înrudită, din multe puncte de vedere, cu cele pe care le-am studiat pînă acum. Cupola prezintă modelul obişnuit: Pantocratorul într-o dublă aureolă şi înconjurat de patru simboluri, de serafimi, îngeri, profeţi şi apostoli; scene din viaţa Mîntuitorului la baza cupolei şi pe pandantivi (cf. pl. XXV, 3). Ca întotdeauna, în conca altarului este înfăţişată Maica Domnului între patru îngeri şi, sub o friză care nu mai e ocupată de medalioane, ci de serafimi, ca la Voroneţ, registrul median ne prezintă Împărtăşania apostolilor între Cina cea de taină la nord şi Spălarea picioarelor la sud. În registrul inferior vedem episcopi, în diaconicon o Bună Vestire foarte simplă, iar în proscomidie pe Iisus în picioare în faţa crucii, în mormînt. Adorarea Mielului e redată printr-un simplu potir, ca la Arbore, între doi îngeri în glaful ferestrei.

Dar naosul aduce unele inovaţii: deasupra registrului în care sînt reprezentate Patimile, în locul său obişnuit, se află un al doilea registru consacrat cîtorva scene mari (Sfînta Treime, Adormirea Maicii Domnului, Coborîrea în iad) şi, în abside, Învăţăturilor lui Iisus. Este prima dată cînd apare, în Moldova, acest ciclu, şi prima dată cînd decoraţia unui naos comportă patru registre[3]. O tendinţă care va progresa cu repeziciune: absidele de la Suceviţa, la sfîrşitul secolului, vor fi împărţite în cinci registre, iar cele ale Episcopiei din Roman, a cărei pictură, dacă ar fi s-o judecăm după stil, pare să dateze de la începutul secolului al XVII-lea, sînt decorate cu şapte rînduri de figuri[4].

Concele absidelor laterale, foarte deteriorate, par să înfăţişeze Coborîrea Duhului Sfînt la nord şi Iisus în templu la sud, două subiecte care se acordă foarte bine cu suprafaţa arhitecturală care le-a fost atribuită şi care stau faţă în faţă într-o simetrie perfectă.

---

1 *Malowidla,* p. 179 (P.H.).

2 Biserica Sf. Ilie a fost pictată în ultimul deceniu al secolului al XV-lea, alăturîndu-se — din punct de vedere iconografic — grupului Voroneţ, Pătrăuţi, Milişăuţi. Este surprinzător că P. Henry nu a observat asemănările dintre programele iconografice ale celor patru monumente (*Istoria artelor plastice în România,* I, 1968, p. 350 şi urm.) (V.D.).

3 Aceeaşi organizare a programului iconografic a existat şi la Milişăuţi, în ambele cazuri fiind vorba despre biserici înalte (V.D.).

4 Pentru picturile de la Roman, nota 1, p. 198 (V.D.).

Abilitatea zugravului în ceea ce privește compoziția scenelor și utilizarea suprafețelor murale este dealtfel neîndoielnică. Și denotă o anume dorință de a impresiona, instructivă poate, dar al cărei spirit ne-ar împiedica el singur să atribuim acestor picturi o dată foarte veche, chiar dacă prezența unui miel veritabil, în intradosul unui mic arc din partea de nord-vest a cupolei, nu ne-ar fi pus în gardă (pl. XXV, 3). Sigur însă că la prima vedere ne-am putea înșela. Gravitatea și simplitatea scenelor înfățișate, calmul ce caracterizează gesturile, sobrietatea atitudinilor și a detaliilor păreau să ne îndreptățească a conferi acestor fresce o dată mai îndepărtată în timp. Artistul s-a inspirat în mod vizibil de la unele prototipuri arhaice, de o discreție elenistică. Această observație, totuși, vizează mai curînd atitudinea personajelor decît compoziția. Ca să luăm un exemplu, Întîmpinarea Domnului ni se pare tratată într-o manieră mai simplă ca de obicei, și totuși compoziția corespunde cu toată exactitatea celei pe care o va consacra Dionisie în secolul al XVII-lea, în asemenea măsură chiar încît nu va trebui să schimbăm, ca să zicem așa, nici un cuvînt din textul respectiv pentru a descrie scena zugrăvită la biserica Sfîntul Ilie: „Un templu și o cupolă. Sub cupolă o masă, pe care se află o cădelniță de aur[1]. Sfîntul Simeon îl ia în brațe pe Pruncul Iisus și-l binecuvîntează. De partea cealaltă a mesei, Maica Domnului își deschide brațele și le întinde către acesta. În spatele ei apare Iosif, purtînd în faldurii veșmîntului doi porumbei. Lîngă el, prorocița Ana ce spune pe un înscris: „Pruncul acesta e creatorul cerului și al pămîntului"[2]. Totuși scena comportă aici un simbolism mai profund decît în Erminie. Cartea plasată pe altar e mai puțin banală decît cădelnița și sugerează Legea care va fi detronată prin însăși împlinirea ei, sau cartea Alianței celei noi. Și este un simbolism la fel de sfîșietor ca cel care plasează, deasupra baldachinului unde e binecuvîntat Pruncul Iisus, mielul care anunță jertfa a cărei victimă va fi tocmai pruncul acesta. Idee care se înrudește cu cea care îi determina pe sculptorii noștri medievali, ca și pe cîțiva pictori bizantini, să dea ieslei din Betleem forma unui altar.

Dimpotrivă, o scenă ca cea a Negutătorilor alungați din templu (pl. XXV, 2) se conformează unei formule mai vechi decît Erminia, mai puțin complicată și mai puțin însuflețită[3]. Impetuozitatea mișcării pe care o face Iisus e frumos realizată, veșmîntul flutură în juru-i cu dezinvoltură și naturalețe, iar brusca tensiune a stofei provocată de mersul grăbit al Mîntuitorului este redată cu mai multă veridicitate decît chiar în Pogorîrea în iad de la Moldovița. Și toate acestea datorită prezenței unui splendid prototip vechi, sau observării mai nemijlocite a realității? Nu avem de unde ști, cu toate că, în general, cercetarea naturii de către zugravii din Moldova se trădează mai curînd în gestică și în jocul fizionomiei decît în felul de a trata draperiile. Oricum, sobrietatea vastelor linii arhitecturale ale fondului, discreția cu care e sugerată scena care se petrece în interior (mărfurile aruncate afară se reduc la două păsări ce-și iau zborul și la un bou), liniștea, s-ar putea spune chiar demnitatea ținutei neguțătorilor care se retrag, vădesc un spirit foarte deosebit de cel al veacului al XVI-lea. Dispoziția registrelor însă nu ne lasă nici o îndoială asupra datei relativ recente a execuției lor; este pentru prima dată, după cum am mai spus, cînd registrul median este ocupat de două rînduri de figuri suprapuse, inovație care înseamnă preludiul unei evoluții care va avea drept rezultat multiplicarea la infinit a scenelor care acoperă pereții și care va fi una din trăsăturile caracteristice ale secolului al XVII-lea.

Nu vom putea, fără a comite o nedreptate, să trecem cu totul sub tăcere un ansamblu pictural care ne este aproape cu neputință să-l datăm, dar care, cu toate repictările atît de neîndemînatice efectuate în secolul al XIX-lea, lasă să se mai vadă încă orînduirea iconografică din cel de al XVI-lea: este vorba de naosul bisericii din *Rădăuți*. Registrul superior a dispărut complet, fiind înlocuit cu cîteva desene informe, dar al doilea registru, alcătuit din medalioane cu episcopi (douăsprezece la nord și douăsprezece la sud) și din episcopi stînd în picioare (la vest) s-a păstrat în întregime, ca și personajele de mari dimensiuni din registrul inferior, sfinți, schimnici-stîlpnici, purtînd toți inscripții. Registrul median, destul de neobișnuit sub această formă în Moldova, amintește de cel din unele biserici din Mistra. Este evident faptul că restaurarea efectuată în secolul al XIX-lea a respectat cel puțin orînduirea veche, căci o decorație nouă n-ar fi adoptat în mod sigur asemenea program iconografic. Personajele, dealtfel, cu toată stîngăcia retușărilor, păstrează o anumită noblețe și lasă să se întrevadă cu destulă ușurință stilul celui de al XVI-lea veac.

---

1 Doar acest unic detaliu nu corespunde frescei noastre, unde cădelnița e înlocuită cu o carte (P.H.).
2 Didron, p. 160 (P.H.).
3 Cf. Didron, p. 187 (P.H.).

D — CONCLUZIE

Pictura din altarul și naosul bisericilor moldovenești urmează așadar în secolul al XVI-lea o evoluție ale cărei trăsături principale le-am desprins cu destulă ușurință. Fără a reveni în amănunt asupra constatărilor noastre, vom putea rezuma pe dată punctele dobîndite.

Problema datării frescelor de la Voroneț, rămasă în suspensie la sfîrșitul primului capitol al acestei lucrări, pare acum definitiv tranșată. Oricare ar fi erorile de desen sau proasta calitate a tencuielii, nimic nu ne îngăduie, de altfel, să socotim decorația interioară a acestei biserici drept o operă de decadență; totul, dimpotrivă, pledează pentru vechimea ei. Erorile de desen se reduc, în fond, la lucruri de mică importanță, pe cînd abilitatea zugravului se manifestă, din contra, mult mai des decît slăbiciunile sale; pe de altă parte, dispoziția și însăși alegerea subiectelor înfățișate vădesc preocupări cu totul diferite de cele de la sfîrșitul secolului al XVI-lea. Numărul mic de scene, reprezentarea în exclusivitate a Patimilor, limitate și acestea la cîteva episoade, orînduirea subiectelor după o ordine teologică sau didactică, nicidecum cronologică, nu ne îngăduie să considerăm că biserica de la Voroneț ar fi contemporană cu cele ctitorite de Petru Rareș, observație întărită și de spiritul ce animă pictura. Întreaga evoluție a cărei istorie tocmai am trasat-o se află aici pentru a confirma că idealismul care inspiră frescele de la Voroneț, ca și caracterul lor suprasensibil, supraterestru, le plasează la începutul și nu la sfîrșitul acestei evoluții.

În bisericile înălțate în timpul domniei lui Petru Rareș am văzut, într-adevăr, cum zugravul, întotdeauna plin de respect față de tradiții, se îndepărtează totuși încetul cu încetul de ele pentru a face mai mult loc spiritului celui nou, ca și observării nemijlocite a naturii; și am văzut cum îi evoluează gîndirea de la actul de credință pur, tradus printr-o narațiune precisă și urmînd întocmai textul biblic, la scrutarea sufletului personajelor principale pe care le vedem evoluînd de-a lungul sumbrei drame ce se desfășoară între Muntele Măslinilor și Răstignire; și l-am văzut, în cele din urmă, destăinuindu-și propriile-i sentimente și ridicîndu-se de la reprezentarea tradițională a gîndurilor și a suferințelor Mîntuitorului și ale celor apropiați lui la interpretarea individuală a peripețiilor dramei, bazată pe analiza psihologică și emoția lăuntrică. O personalitate mai bogată, mai puternică reușea astfel să îmbine, într-un tot de o incontestabilă unitate, experiențele unor școli și ale unor țări dintre cele mai diferite, opuse chiar, experiențe a căror sumă totală destul de disparată alcătuia materialul iconografic pe care îl aveau la dispoziție artiștii din veacul al XVI-lea.

Acesta este rezultatul cel mai impresionant al demersului nostru.

Ne-am extins apoi cercetările asupra multiplelor origini ale surselor de inspirație din care și-a extras tematica zugravul moldovean. Și am recunoscut, mai cu seamă în primele ansambluri picturale care ne-au fixat atenția, forța curentului „macedonean", atît de explicabilă prin strînsele legături care au unit în mod constant țările române cu Serbia și adesea și cu Bulgaria[1]. Am delimitat, pe de altă parte, influența[2] prototipurilor foarte vechi și foarte diferite, bizantine, capadochiene, siriene. Am sesizat, în sfîrșit, amprenta lăsată de relațiile pe care le-a întreținut Moldova cu țări ca Rusia novgorodiană sau cu Italia renascentistă. Relații care nu ascund nici un mister. Rușii novgorodieni au lucrat și în Polonia, iar Ștefan cel Mare a fost el însuși în legătură cu Rusia lui Ivan cel Groaznic[3]. Influența Italiei este chiar și mai ușor de explicat, căci a putut să se exercite, direct sau indirect, printr-o seamă de căi binecunoscute nouă. Ștefan cel Mare a trimis, așa după cum ne amintim, mai mulți emisari la Veneția, iar o seamă de italieni au venit ei înșiși în Moldova: medici ca cei care l-au îngrijit pe Ștefan în ultimele zile ale vieții sale, artiști ca cei care, chemați de către Ivan cel Groaznic, au fost reținuți cîtva timp în Moldova, către anul 1500, de către voievod, care voia să-i păstreze pentru sine[4]. Pe de altă parte,

[1] Încă o dată trebuie precizat că așa-zisa școală de pictură macedoneană, deseori invocată de către bizantinologii francezi în frunte cu Gabriel Millet (*Recherches sur l'iconographie de l'évangile au XIVe, XVe et XVIe siècle d'après les monuments de Mistra, de la Macedoine et du Mont Athos*, Paris, 1916, p. 630—683) nu a existat. Bazată exclusiv pe speculații de ordin iconografic, fără legătură cu aspectele de ordin istoric și de evoluție artistică, teoria lui Millet a fost definitiv infirmată de cercetările ulterioare, punerea la punct în plan științific revenind lui Viktor Lazarev (*Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, p. 356—357). Totodată este evident că în Moldova secolelor XV și XVI nu se mai putea manifesta influența, în sensul strict al cuvîntului, a unor monumente pictate în secolul al XIV-lea (V.D.).

[2] Cuvîntul „influență" nu este potrivit în cazul unor scheme iconografice de veche tradiție și vehiculate prin intermediul unor caiete de modele (V.D.).

[3] Inadvertență; Ștefan cel Mare nu putea întreține relații cu Rusia lui Ivan cel Groaznic care a devenit mare cneaz, minor fiind, în anul 1533, la aproape treizeci de ani de la moartea domnitorului moldovean (V.D.).

[4] L. Réau, *L'Art russe*, I, p. 238 (P.H.).

renaşterea italiană impresionează în prea mare măsură arta balcanică şi pe cea athonită din secolul al XVI-lea, aşa că nu ne surprinde faptul să constatăm că Moldova a suferit și ea, la rîndu-i, această influenţă.

Remarcabil este doar faptul că o inspiraţie atît de eterogenă nu a avut, transpusă în practică, efecte supărătoare şi că un puternic sentiment al unităţii continuă să se degajeze din fastuosul ansamblu de fresce pe care ni-l oferă Humorul sau Moldoviţa. E nevoie de preciziunea de analiză a unui specialist pentru a sesiza acţiunea acestor curente uneori contradictorii. Deoarece, la drept vorbind, diversitatea aceasta nu e decît o aparenţă. Căci există numai pentru noi, istoricii de artă; ea nu există pentru artistul din secolul al XVI-lea, care avea în modelele sale, fără deosebire de origine, tipurile și temele transmise de experienţa tuturor şcolilor anterioare. Totuşi, în această multitudine de prototipuri, un gust foarte sigur i-a sugerat alegerea și i-a îngăduit să acorde fiecărui subiect, fiecărei teme, maximum de intensitate, de expresivitate şi de eficienţă didactică. O doctrină fermă a călăuzit în mod foarte sigur activitatea zugravului, i-a inspirat preferinţele şi l-a îndrumat să aleagă, dintre modelele de care putea dispune, cele care răspundeau în cel mai înalt grad scopului pe care și-l propusese. Trebuie, după părerea noastră, să ezităm cu atît mai puţin în a aduce laude artistului pentru valoarea alegerii sale cu cît se arată a fi, în practică, de-o abilitate desăvîrşită. Ştiinţa de care dă dovadă în ceea ce privește compoziţia, sentimentul artistic care-i animă realizările, mai ales pe cele de la Moldoviţa, ne permit să afirmăm cu toată certitudinea că avem de-a face nu cu un copist, ci cu un adevărat creator. Frumuseţea Răstignirii de la Moldoviţa poate fi asemuită, şi declarăm aceasta fără nici un fel de exagerare, cu cea a operelor renaşterii italiene.

Alături de o atare evoluţie care nu marchează un progres propriu-zis (deoarece pictura de la Voroneţ este la fel de frumoasă în genul ei mistic şi teologic, aşa cum cea de la Moldoviţa este datorită sentimentului profund şi valorii ei artistice), dar care, înlocuind anumite calităţi prin altele, tinde spre un ideal mai apropiat de concepţiile moderne, trebuie semnalată încă una, care abia începe, dar care anunţă deja arta decadenţei. Este vorba de evoluţia care-şi face apariţia la biserica Sfîntul Ilie, a cărei trăsătură esenţială constă în sporirea numărului de registre. Nici un simptom îngrijorător nu ni se relevă încă la Sfîntul Ilie, stilul picturii de aici conferă ansamblului un aer de gravitate al cărui efect se vădește a fi destul de satisfăcător. Dar atunci cînd registrele devin mai numeroase, scenele mai mici și mai înghesuite unele în altele, va lua naștere o nouă manieră: o manieră care va pretinde ca fiecare tablou să fie tratat pentru el însuși, independent de exigenţele monumentale sau de preocupările didactice, multitudinea acestor tablouri va încînta în continuare ochiul prin valoarea lor decorativă și armonia cromatică, dar nu şi prin efectul artistic datorat orînduirii subiectelor, de cele mai multe ori greu de descifrat, şi nici prin frumuseţea compoziţiei sau a personajelor, adesea prea mici și prea departe de ochiul privitorului pentru a putea fi preţuite pentru ele însele. Vom avea în Moldova, ca şi în Muntenia sau ca la Muntele Athos, ceea ce se cheamă arta veacului al XVII-lea, o artă interesantă, personală, plină de graţie, o artă de decadenţă totuși. Această a doua evoluţie, abia schiţată la biserica Sfîntul Ilie, se va afla în plină înflorire la Suceviţa, ultimul exemplu a ceea ce vom putea numi arta clasică a Moldovei.

CAPITOLUL III

EVOLUŢIA PICTURII MOLDOVENEŞTI ÎN SECOLUL AL XVI-LEA

Gropniţa şi pronaosul

Cînd, după ce am contemplat îndelung impresionantele figuri şi marile compoziţii ale teologiei bizantine din altar şi din naos, ce par că iau parte la serviciul divin, ne întoarcem în pronaos, avem impresia că păşim în altă lume şi că ne trezim dintr-un vis de slavă care ne-a purtat în sferele eterne, pentru a ne cufunda iarăşi în viaţa plină de zgomot şi de agitaţie a acestui pămînt. Impresia aceasta, binecunoscută de toţi cei cărora le-a plăcut să zăbovească ceasuri întregi în umbra sanctuarelor moldave, corespunde unei realităţi exacte: căci am părăsit cu adevărat cerul pentru pămînt, sau, conform dogmei, Biserica cerească pentru Biserica militantă[1]. Credincios canoanelor bizantine, zugravul moldovean a consacrat în mod efectiv pronaosul vieţii sfinţilor, oprindu-se de preferinţă asupra morţii acestora, şi mai fertilă în învăţăminte decît restul vieţii lor, şi luînd destul de repede hotărîrea de a înfăţişa, o dată pentru totdeauna, în această parte a edificiului, calendarul. Şi astfel s-a realizat măiestrita gradaţie ce s-a păstrat în decorarea diferitelor părţi ale bisericii. Credinciosul, plin de groază deja şi îndemnat să-şi facă un examen de conştiinţă de imensul tablou al Judecăţii de Apoi care l-a întîmpinat la uşa bisericii, se simte oarecum încurajat de sutele de martiri care-l înconjoară în pronaos, care-i amintesc că nu s-au arătat nevolnici în cazne, în timp ce Sf. Fecioară, uneori chiar Sfînta Treime, pare să vegheze din înaltul bolţilor agitaţia acestor personaje şi să ateste, prin prezenţa sa, că toţi aceşti martiri ai credinţei şi-au primit acolo sus cununa. Purificat astfel de atîtea amintiri sacre, credinciosul este acuma demn să intre în naos şi să contemple Patimile Mîntuitorului, unde i se face cunoscută însăşi esenţa dogmei pentru care şi-au dat viaţa sfinţii ce l-au întîmpinat în pronaos, în vreme ce aceleaşi Patimi îi amintesc de infinita dragoste pe care a revărsat-o Iisus asupra şi întru mîntuirea noastră. Iar dincolo de tîmplă, în sfînta sfintelor, unde mirenii aproape că nici nu îndrăznesc să intre, fiindu-le interzis să treacă prin faţa altarului, şi unde femeile nu intră niciodată, singur preotul are deasupra capului, în timpul sacrificiului, simbolul înfricoşător şi plin de graţie al credinţei, Sf. Fecioară cu pruncul.

În pofida acestei gradări, contrastul dintre maiestatea supranaturală a scenelor din naos şi forfota întru totul terestră a sfinţilor din pronaos este imens. Avem de-a face cu o altă lume şi, de asemenea, cu o altă artă; nu mai recunoaştem mîna care a împodobit naosul şi altarul cu scene din care se degajă un anume sens mistic. Zugravul s-a dedat aici naraţiunii pure, urmărind adesea o latură pitorească, nedîndu-se în lături din faţa amănuntului profan sau vulgar, realizînd uneori adevărate tablouri de gen. Se simte că, dincolo de canonul stabilit, i s-a lăsat o mai mare libertate în ceea ce priveşte execuţia şi că a putut da compoziţiei sale un ton mai personal.

Totuşi, în marile biserici mănăstireşti există o încăpere unde zugravul dă uneori dovadă de o şi mai mare libertate ca în naos dar, de asemenea, de o ţinută mai gravă ca în pronaos, şi care prezintă o tranziţie destul de abil dozată: este vorba de camera mormintelor.

A — GROPNIŢA

Ne aducem aminte că, excepţie făcînd biserica de la Rădăuţi, biserică funerară unde mormintele se întîlnesc la tot pasul, Biserica n-a îngăduit decît foarte tîrziu înhumările în naos. Cei răposaţi nu aveau acces decît în pronaos, în afară de unele mănăstiri unde a fost rezervată

[1] Nu iconografia pronaosului reprezintă biserica militantă, cum lasă să se înţeleagă P. Henry. Cele două trepte: biserica militantă (simbolizată de registrul sfinţilor militari) şi biserica cerească (simbolizată de ierarhia celestă, în frunte cu Pantocratorul, pictat pe intradosul cupolei) se află în naos. Pronaosul, aşa cum îl arată şi numele, fiind o parte introductivă a bisericii, conţine teme iconografice de pregătire: sfinţi cuvioşi şi menologul (în ideea exemplarităţii), sinoadele (în ideea ortodoxiei), Maica Domnului cu pruncul (ca simbol al mîntuirii promise) şi viaţa sfîntului patron al bisericii (V.D.).

o încăpere specială pentru resturile pămîntești ale ctitorului și ale celor mai de seamă binefăcători. O piesă care a primit o decorație proprie, deosebit de bine conservată la Humor, la Moldovița și la Sucevița[1].

Gropnița de la Moldovița nu are, e drept, o decorație proprie în adevăratul înțeles al cuvîntului; ci prezintă continuarea Menologului, căruia îi fusese consacrat deja pronaosul; așa că vom include aceste două piese într-o descriere comună. În celelalte două biserici, însă, compartimentul respectiv e pictat pentru el însuși: gropnița de la Humor este dedicată vieții Sf. Fecioare și anumitor profeți din „Vechiul Testament"; cea de la Sucevița ne prezintă unul din ansamblurile cele mai complete privind viața lui Moise din cîte cunoaștem. Vom reveni asupra-i în capitolul pe care îl vom consacra în mod special acestei mănăstiri. Să ne oprim puțin asupra gropniței de la Humor.

În primul rînd se impune atenției următorul fapt (pl. XXXV, 1): numărul mare de scene. Din clipa aceasta va începe să domine procedeul imaginilor gen Épinal, și nu vom mai întîlni altele de-acum înainte, nici în interiorul, nici, cu excepția cîtorva mari compoziții, la exteriorul edificiului. Peretele nu mai este acoperit decît de o succesiune de icoane, prețuită, fiecare, nu în funcție de ansamblu, ci pentru ea însăși, și mai puțin destinate să trezească în sufletul credinciosului o anumită impresie religioasă sau teologică, cît să-i ofere o narațiune exactă și amănunțită. Decorația nu mai este o predică, o reprezentare a dogmei sau a sărbătorilor religioase, ci o narațiune pe care o parcurgem asemeni unei culegeri de legende.

Totuși, dacă formula generală a decorației este foarte diferită de cea folosită în naos, spiritul care animă fiecare scenă nu se abate de la aceasta decît cu moderație. Simplitatea cu care e schițat peisajul, exactitatea și calmul relativ al gesticii, numărul mic de personaje, grija evidentă cu care au fost desenate draperiile, dacă nu și munții și arhitecturile, alcătuiesc aceleași trăsături caracteristice care ne-au atras deja atenția în capitolele precedente. Unele modele sînt identice și remarca va rămîne valabilă pentru nenumărate scene din Menologul din pronaos, atît de diferit totuși prin ținută și spirit. Dar cel puțin una din caracteristici s-a schimbat cu totul: expresia interioară a chipurilor și profunzimea sentimentului religios fac loc descrierii și chiar unei simple narațiuni. Să recunoaștem dealtfel că, aici, artistul n-a făcut decît să se adapteze spiritului subiectului tratat. Dar nici nu era nevoie de mai mult pentru ca impresia pe care ne-o face ansamblul să fie cu totul alta.

Bolta gropniței de la Humor este împărțită în două de o linie roșie trasată chiar la mijloc, de la nord la sud, de o parte și de alta căreia se succed trei serii de scene, un al patrulea registru, la bază, fiind ocupat de marile figuri monumentale care se văd în același loc în toate părțile edificiului. Primul registru, la est și la vest, este dedicat vieții lui Ioachim și a Anei și copilăriei Sf. Fecioare, al doilea, care face înconjurul celorlalți pereți, Bunei Vestiri și copilăriei lui Iisus, al treilea este ornat cu diferite scene, precum Soborul arhanghelilor, și unele episoade din „Vechiul Testament", ca povestea lui Iacob, a lui Balaam etc.[2] Toate scenele acestea gravitează, de fapt, într-un fel mai mult sau mai puțin evident, în jurul Sf. Fecioare, inclusiv episoadele profetice din „Vechiul Testament".

Textele apocrife își aduc din plin și ele contribuția, nu numai, cum e firesc, în povestea vieții lui Ioachim și a Anei, dar și în aceea a nașterii Mîntuitorului: vestirea de la fîntînă și mustrările lui Iosif fac parte din amănuntele cele mai caracteristice. Modelele folosite sînt în general de foarte bună calitate și amintesc de unele tradiții binecunoscute: Ioachim în „deșert" și stînd de vorbă cu păstorii, așezat mai la o parte, cu bărbia în mînă și meditînd, este, în mod evident, o transpunere a clasicului Iosif din Nașterea lui Iisus; Ana la puț amintește de Sf. Fecioară la fîntînă, îmbrățișarea lui Ioachim și a Anei este o replică a Vizitației, iar Nașterea Sf. Fecioare nu e prea deosebită de cea a lui Iisus. Artistul, după cum se poate vedea, nu face inovații și-și reînnoiește destul de puțin tematica. Desenul însă rămîne pur, drapajul lucrat cu îngrijire, atitudinile bine studiate. Gestul Sf. Fecioare, de surpriză și de recul, cu un picior pe bordura inferioară a puțului și cu mîna adusă la spate, descoperind palma, e foarte tradițional, în același timp însă de o veridicitate incontestabilă. Gestica Mariei și a lui Iosif, în scena următoare, vădesc deopotrivă excepționala calitate a modelelor și observarea nemijlocită a naturii. Se vor avea în vedere de asemenea notațiile discrete și delicate ale peisajului, precum arborele și fîntîna din Vestirea Anei și Vestirea

[1] Mai trebuia amintită și foarte interesanta gropniță de la Probota (V.D.).

[2] În fapt este vorba despre o ilustrare a acatistului arhanghelului Mihail (V.D.).

Mariei. Ce pot oare să facă împotriva acestor virtuţi cele cîteva erori de desen, poate că şi ele imaginare, cum ar fi perspectiva baldachinului sub care stă Marele Preot ce refuză darurile aduse de Ioachim, şi care nu face de fapt decît să se conformeze vechii formule a artei creştine ce nu admite secţionarea unui personaj principal, interpunînd între el şi noi un detaliu arhitectonic, oricît de necesar ar fi acesta perspectivei?[1]

Toate personajele acestea vădesc o animaţie destul de moderată; ansamblul lasă o impresie de gravitate, căci toate episoadele, oricum mai umane decît cele din naos, se leagă totuşi de istoria sacră şi de misterul întrupării. Impresie întărită şi de alte scene de pură contemplaţie teologică, precum Soborul arhanghelilor, unde ni se înfăţişează un grup de îngeri militari, în picioare şi într-o atitudine plină de o demnitate oarecum rigidă; sau ca tabloul care poartă inscripţie şi reprezintă o Maica Domnului în glorie, sau scena atît de cunoscută a Somnului lui Iisus, care ni-l prezintă, lungit pe pat, pe Emmanuel veghind, sau mai bine-zis dormind cu ochii deschişi, în vreme ce lîngă el stau, la stînga un înger purtînd în mînă crucea, lancea şi isopul în miniatură, iar la dreapta Maica Domnului copleşită de o adîncă tristeţe. Amintim totuşi că tema, sub forma aceasta, nu e foarte veche; Emmanuel veghind de la Protaton nu este asistat decît de doi îngeri, scenă care este, după Kondakov, adevărata reprezentare bizantină; instrumentele Patimilor şi Sf. Fecioară cuprinsă de nelinişte nu apar decît mai tîrziu[2]. Zugravul din Moldova urmează deci tendinţa epocii sale; dar ştie să redea, pe lîngă scenele pitoreşti şi narative ce caracterizează secolul al XVI-lea, şi gravitatea marilor compoziţii religioase[3].

B — PRONAOSUL

Aceste mari compoziţii dispar aproape cu totul de îndată ce pătrundem în pronaos. Excepţie făcînd Înălţarea, Sfînta Treime, Naşterea Domnului, sau alte subiecte de genul acesta, ca şi pictura din turle, stilul narativ domină în exclusivitate. Soluţie dealtfel legitimă, deoarece pronaosul este dedicat sfinţilor şi martirilor. În această parte a edificiului domneşte, aşa cum am spus mai înainte, o deosebită animaţie; desenul e mai liber, mai agitat, adesea chiar şi mai confuz; scenele s-au înmulţit peste măsură, realizîndu-se acest paradox de a juxtapune o multitudine de icoane, valoroase fiecare prin ea însăşi, dar pe care ochiul abia poate să le distingă. În general, ansamblul sugerează dezordinea şi totuşi nu e cîtuşi de puţin neplăcut ochiului: ceea ce salvează totul, mai cu seamă în bisericile în care pictura şi-a păstrat prospeţimea, este culoarea. Aşa după cum vitraliile noastre de la sfîrşitul secolului al XIII-lea şi începutul celui de al XIV-lea produc o impresie de ansamblu gravă şi tristă, în care predomină violaceul, şi în acelaşi timp foarte plăcută, şi care nu e decît rezultatul sumei nenumăratelor scene de mici dimensiuni şi a ornamentelor care le compun, lucrate în albastru şi roşu, tot astfel pronaosul multor biserici, precum cele de la Humor, Moldoviţa sau Suceviţa, creează o impresie complexă în care multitudinea de tablouri se contopesc într-o vibraţie continuă între cei patru pereţi, unde nuanţele de roşu ale veşmintelor, cele de albastru intens ale fundalurilor, aurul nimburilor şi galbenul sau albul accesoriilor se întrepătrund în mod armonios, dînd naştere unei combinaţii cu un aspect general sumbru şi viguros, strălucitor totuşi de îndată ce cade asupră-i lumina generos distribuită de cele două sau patru mari ferestre gotice, cu o deschidere din ce în ce mai largă, pe măsură ce ne apropiem de secolul al XVII-lea. Însufleţirea ce caracterizează scenele, robusteţea coloritului, abundenţa luminii, absenţa, în sfîrşit, a acelui strat gros de fum pe care lumînările l-au depus pe toată decoraţia naosului, acestea sînt, se pare, elementele care contribuie la crearea acelei impresii atît de vii pe care o încercăm la ieşirea din naos, ca şi cum, dintr-o sumbră sală a unui castel medieval, deschidem brusc o fereastră spre cîmpiile însorite şi clocotind de viaţă. Printr-un paradox care nu e decît aparent, efectul rămîne tot grav, de o frumuseţe severă şi oarecum tristă, ce se acordă de minune cu sentimentele de compasiune pentru chinurile îndurate de martiri, şi de bărbătească bucurie pentru triumful lor în ceruri, sentimente pe care trebuie să le trezească în sufletul credinciosului povestea morţii lor. Impresie care este obţinută prin mijloace de-o mare simplitate şi o ştiinţă foarte sigură privind acţiunea lor: folosirea în exclusivitate a cîtorva culori fundamentale, albastru-închis

[1] Toate scenele la care ne referim aici pot fi văzute pe pl. XXXV, 1. p. 65 (P.H.).

[2] Kondakov, *Pamiatniki hristianskavo iskusstva na Afone*, p. 65 (P.H.).

[3] Este uimitoare graba cu care P. Henry trece peste decoraţia pictată a gropniţelor, aceste încăperi care nu erau prevăzute în caietele de modele şi care au ocazionat nu puţine interpretări de certă originalitate iconografică; dacă n-ar fi decît viaţa lui Moise din gropniţa de la Suceviţa şi încă ar atrage atenţia cercetătorului (V.D.).

(toate cerurile), roşu aprins, galben sau aur, ca şi, cu mai multă discreţie, alb şi negru; nici o nuanţă fadă, nici un ton secundar, ci numai, ici şi colo, un verde mai deschis pentru a pune în valoare un peisaj sau pentru a lumina scena.

Cu excepţia unor monumente ca cele din Dorohoi, Sfîntul Gheorghe din Botoşani, din Piatra-Neamţ etc., al căror pronaos nu comportă nici un fel de pictură, bisericile din Moldova de nord pot fi împărţite, în ceea ce priveşte pronaosul[1], în două grupe uşor de recunoscut:

1 — Cele al căror pronaos este dedicat *vieţii unuia sau mai multor sfinţi*, la care se adaugă de obicei cîteva personaje izolate, în medalioane sau în picioare;

2 — Cele al căror pronaos este dedicat *Menologului*.

Cu toate acestea, şi la unele şi la celelalte decoraţia bolţii, ca şi cea a registrului superior sînt aproape la fel. În afara unor rare excepţii, în partea de mijloc a bolţii se află Maica Domnului orantă (Vlacherniotissa), cu pruncul în faţa ei, orant şi el, şi venerată, în pandantivi, de cei patru doctori fără de arginţi — Cosma, Teofan, Iosif şi Ioan Damaschin. Aşa cum e cazul, de pildă, la Bălineşti, Sfîntul Ilie, Arbore, Părhăuţi, Voroneţ, Humor, Moldoviţa, Sfîntul Dumitru şi Sfîntul Gheorghe din Suceava, episcopia din Roman[2] etc. Parte din aceste picturi sînt de o frumuseţe surprinzătoare; căci nu vădesc numai un simţ artistic cu totul ieşit din comun, ci respiră mai cu seamă veneraţia, am putea spune chiar şi dragostea care l-au inspirat pe zugrav în decorarea acestor largi suprafeţe, mai potrivite, trebuie s-o mărturisim, pentru o mare compoziţie, decît turla îngustă a naosului. Ne va fi de ajuns, pentru a avea o idee precisă, să alegem doar trei dintre compoziţiile cele mai grandioase — cuvîntul nu e prea exagerat, căci proporţiile reduse ale unui monument nu se opun acestor evadări către infinit, de unde pare într-adevăr că privitorului îi este îngăduit să contemple un colţ din măreţia cerurilor. Acesta e cazul, îndeosebi, al cupolei de la Humor (pl. XXVI, 2), pe care o vom menţiona alături de cea de la Voroneţ (pl. XXVI, 1) şi de cea de la Moldoviţa (pl. XXVII).

Ceea ce impresionează mai mult, în cea de a doua, este, în mai mare măsură chiar decît impunătoarea figură centrală, desăvîrşitul contrast pe care ni-l prezintă acest vechi tip venerabil şi solemn al Vlacherniotissei, fixat de secole de adoraţie într-o formulă imuabilă, cu cei şase graţioşi îngeri „italieni" ce susţin într-un zbor plin de supleţe şi de eleganţă curcubeul în care apare Regina cerurilor. Nu există poate simbol mai evident al fuziunii, într-o şcoală post-bizantină, dintre vechile tipuri şi influenţele contemporane, fără ca acest surprinzător amalgam să producă o impresie cît de cît dezagreabilă. Acelaşi spirit străbate tot ansamblul; îngerii şi Maria nu sînt de proporţii prea diferite, şi se simte mai ales că artistul a urmărit să apropie oarecum puterile cereşti de sfinţii care populează pronaosul şi de credinciosul care le contemplă. Însăşi dimensiunea Sf. Fecioare şi cea a pruncului îi fac să pară mai puţin îndepărtaţi de muritorii de rînd, oferindu-se rugăciunilor acestora şi dăruindu-şi ocrotirea de o manieră aproape tangibilă; în vreme ce chiar şi îngerii se individualizează, lăsîndu-se chemaţi pe nume — Mihail, Gabriel, Uriel, Ioil etc.

În alte părţi, ca la Moldoviţa, Sf. Fecioară se îndepărtează în mijlocul complicaţiilor bolţii (pl. XXVII). Desigur, un frumos zbor de îngeri îi susţine şi aici nimbul, dar ei se află prea departe, sînt prea impersonali şi prea schematici în vreme ce, în primul şi al treilea şirag, sînt indicaţi doar prin simboluri sau busturi. De asemenea, mai mult fast, am putea spune, curtea cerească e mai numeroasă: douăzeci şi patru de îngeri orînduiţi în trei şiraguri, cărora li se adaugă opt profeţi, Moise, Aaron, Solomon, Isaia, Habacuc, Daniel, Ezechiel şi David. Pare abia îndoielnic, pe de altă parte, că preocupările decorative nu au fost de data aceasta complet străine artistului. Orînduirea celor patruzeci şi două de personaje care animă cupola, concordanţa nimburilor, bogata decoraţie a arcelor şi a cercului de la bază produc asupra ochiului un soi de admirativă uimire, agreabilă bineînţeles, dar oarecum obositoare deja. Aproape că regretăm seninătatea naosului de la Voroneţ, atît de gravă, de emoţionantă, în faţa acestor graţioase capricii ale unei imaginaţii artistice care aparţine deja unei alte epoci, în care agreabilul începe să cîştige teren asupra a ceea ce vădeşte profunzime. O tendinţă

[1] Nu rezervăm un loc special pridvorului. Acesta din urmă nu posedă de fapt o decoraţie specifică; uneori aceasta se leagă de cea din pronaos (Voroneţ, Suceava etc.), alteori de cea de pe suprafaţa exterioară a pereţilor (Humor, Moldoviţa, Suceviţa etc.). O vom studia, în fiecare caz special, cu cea din acea parte a edificiului cu care face corp comun (P.H.).

[2] În acestea două din urmă, pronaosul comportă două calote, una consacrată Maicii Domnului şi a doua Botezului. La Lujeni, Popăuţi etc. nu se poate desluşi nimic; la Sfîntul Gheorghe din Botoşani şi la Piatra se pare că nu a existat nici un fel de pictură (P.H.).

care, abia vizibilă în cazul de față, se va impune aproape cu violență în secolul al XVII-lea.

Dar armonia cea mai desăvîrșită a genului este atinsă de cupola de la Humor (pl. XXVI, 2). În jurul curcubeului ce-o înconjoară pe Maria Vlacherniotissa, șaisprezece îngeri în picioare, imobili sau în mers, dar prezentîndu-și toți, din față, ambele aripi într-o perfectă simetrie, alcătuiesc o gardă de onoare pe cît de maiestoasă pe atît de plină de grație, pe cînd, în registrul inferior al cupolei se înșiruie douăzeci și patru de profeți, purtați de acel impetuos vîrtej care umflă draperiile și lasă veșmintele să fluture în voie, și care a fost atît de adesea descris, considerîndu-se a constitui una din trăsăturile caracteristice secolului al XIV-lea. Îi deslușim, de la stînga la dreapta, pe Moise (ținînd în mîini un rug), Aaron (purtîndu-și toiagul), Solomon (ducîndu-și templul), Isaia (cu cleștile), Iacob (agitîndu-și scara), Ghedeon (oferindu-și lîna), Daniel (ținînd în mînă un mic munte[1]), Ilie, Ioil, Avdie, Țefania, Maleahi, Ezra, Amos, Osea, Naum, Avacum, Ioná, Zaharia, Miheia, Ieremia, Ezechiel și David. Amploarea acestei viziuni de dincolo de timp este impresionantă; dar ceea ce merită a fi pus și mai mult în lumină este faptul că sensul arhitectural al decorației n-a atins nicăieri în Moldova un asemenea grad de perfecțiune și nici o suprafață sferică n-a fost mai judicios folosită. Ce spun însă, în toată arta creștină există puține opere care, prin justețea liniei și vigoarea atitudinilor și, înainte de toate, prin măiestria îmbinării registrelor și prin simetria de ansamblu, pot oferi ceva mai satisfăcător pentru ochiul cel mai exigent. Arta italienească, în domeniul acesta, nu posedă nici o lucrare mai frumoasă, iar artistul pare să fi regăsit fără efort marea tradiție bizantină și sensul profund al compoziției arhitecturale ce caracterizează de pildă Baptisteriul ortodox de la Ravenna.

Regretăm că nu ne putem opri mai mult înaintea unor asemenea opere, care nu sînt cu nimic mai prejos de cele mai frumoase producții ale altor școli bizantine. Am dat totuși destule amănunte pentru a ne putea convinge că, în privința aceasta, arta moldovenească e foarte puțin îndatorată artei athonite. Într-adevăr, în bisericile de la Muntele Athos, atunci cînd pronaosul nu comportă decît o cupolă, aceasta e dedicată Mîntuitorului (ceea ce aici constituie o raritate); numai pronaosul cu două cupole ne prezintă o Fecioară în glorie. Maria Vlacherniotissa se întîlnește destul de rar la Athos, și nu în pronaos, ci în absidiolele din altar, ca de pildă la Lavra (pe leagăn), la Cutlumus, la Dochiariu în cupolele cele mici). Dar în aceste lăcașuri, constrînsă de îngustimea spațiului ce-i fusese destinat, compoziția nu comportă niciodată amploarea pe care i-am admirat-o în Moldova; deoarece curtea Mariei are numai cîțiva serafimi sau, în cazurile cele mai fericite, cîțiva îngeri cărora nu li se văd decît busturile. Nici nu s-ar pune măcar problema unei eventuale influențe exercitată de alte cîteva reprezentări similare de la Muntele Athos: personajele care gravitează în jurul Pantocratorului sînt repartizate în tambur, nu pe suprafața cupolei, iar cînd cercetăm faimoasa compoziție „Ca tot ceea ce respiră...", rămînem surprinși de faptul că artistul athonit a speculat într-o măsură atît de mică un subiect care se pretează totuși la o reprezentare atît de magnifică și de neînsemnata amploare pe care a dat-o unei scene ce părea făcută să ispitească imaginația năvalnică a unui Michelangelo. Nici iconografia și nici spiritul în care a fost concepută decorația cupolelor din pronaosul bisericilor moldovenești nu rămîn îndatorate cu ceva Sfîntului Munte. Se pare că asemenea gen de decorație nu există nici în Serbia și nici în Bulgaria. Ne aflăm astfel, o dată în plus, în fața unei întrebări la care ne e greu să răspundem. N-ar fi oare cu putință ca spiritul capodoperelor primei arte bizantine să fi revenit prin intermediul Italiei[2] pentru a stimula gîndirea modeștilor zugravi ai Moldovei?

Registrul superior al pereților din pronaos, delimitat de marile arce ale cupolei, este dedicat, în general, celor șapte concilii ecumenice. Voronețul, și de data aceasta, face excepție[3], împreună cu biserica Sfîntul Ilie[4]. Ceea ce constituie o raritate: sinoadele reprezintă, poate, tema cea mai constantă din pronaosul tuturor bisericilor din Moldova. La Sfîntul Dumitru din Suceava, unde registrul superior e complet degradat, putem afirma cu toată certitudinea că fuseseră prezentate și acolo, căci se vede încă foarte bine vrejul care le separa de Menolog, situat chiar dedesubtul locului ritual al

[1] Aluzie la textul: „În piatra s-a făcut un munte mare..." (Daniel, 2, 23. (P.H.).

[2] De ce prin intermediul Italiei, cînd chiar autorul recunoaște, cu puțin înainte, că renașterea italiană nu posedă ceva similar (V.D.).

[3] Pronaosul de la Voroneț a fost pictat în anul 1550, prin grija mitropolitului Teofan (V.D.).

[4] S-a arătat că biserica Sf. Ilie a fost pictată în vremea lui Ștefan cel Mare (cca 1490—1500). (V.D.).

acestora. La Roman, biserică a cărei decoraţie e mult mai recentă şi care datează, după toate aparenţele, potrivit părerii noastre şi avînd în vedere stilul, de la începutul secolului al XVII-lea, sinoadele lipsesc din nou: aceasta însă datorită faptului că au fost orînduite în pridvor[1].

Reprezentarea acestor concilii nu are nimic remarcabil şi e aproape aceeaşi peste tot[2]. Începe pe zidul ce desparte naosul de pronaos, unde se află zugrăvit în toată amploarea lui primul dintre acestea, conciliul de la Niceea, ţinut în anul 325, sub Constantin, şi îndreptat împotriva lui Arie; continuă pe peretele de la sud, sub conciliile de la Constantinopol (381) şi de la Efes (431), apoi pe cel de la vest, deasupra uşii de intrare, cu conciliile din Calcedonia (451) şi din Constantinopol (553) pentru a lua sfîrşit pe peretele de la nord cu cele de la Constantinopol (680) şi de la Niceea (787). Iconografia nu variază deloc de la o scenă la alta: împăratul este înfăţişat în mod constant la mijloc, cu nimb şi avînd într-o mînă sceptrul şi în alta crucea ortodoxiei; în dreapta şi în stînga sa o multitudine de prelaţi, toţi cu nimb, iar în spate o gardă impozantă (pl. XXX şi XXXI). Tipul acestora pare fix, fără variante, iar zugravul nu pare nicăieri preocupat să ofere oarecare variaţie; ci se mulţumeşte să indice pe o banderolă care flutură pe cer locul unde s-a ţinut conciliul şi numele bazileului care l-a prezidat, fără să adauge nici o trăsătură caracteristică, precum ar fi controversa lui Nestor, sau apărarea lui Origene, sau cinstirea icoanelor. Toate amănuntele respective îşi vor face apariţia mai tîrziu, în secolele XVII şi XVIII[3], iar în cele din urmă le va legifera şi Erminia. Singurii protagonişti pe care zugravii moldoveni din secolul al XVI-lea îşi iau libertatea să-i reprezinte sînt Arie pe care îl atacă Sf. Nicolae, în primul conciliu, şi Constantin şi Irina, ţinînd între ei o cruce imensă, în ultimul. Iconografie care era şi ea reproducerea aproape identică a portretelor sfinţilor Constantin şi Elena. Dar poate că există mai multă măreţie în solemnitatea anonimă a conciliilor decît în reprezentarea lor însufleţită şi plină de agitaţie, şi poate că sentimentul e mai profund pentru a înlocui, de pildă, multitudinea imaginilor de care vorbeşte Erminia[4], cu o simplă cruce care simbolizează, în mod mai adecvat decît pictura cea mai realistă, triumful ortodoxiei...

Dacă registrul superior din pronaos şi cupola par să fi urmat, atunci cînd este vorba de decoraţie, nişte reguli aproape imuabile, nu se poate spune acelaşi lucru de restul picturii. Concepţia artistică şi orînduirea iconografică au variat potrivit timpurilor. Se pare că la început pronaosul fusese oarecum destinat să înfăţişeze viaţa patronului bisericii. Aşa cum e cel de la Popăuţi, dedicat vieţii sfîntului Nicolae; aşa după cum cel de la Hîrlău şi de la Voroneţ sînt consacrate sfîntului Gheorghe, iar cel de la biserica Sfîntul Ilie profetului omonim.

Vom reveni numaidecît la Voroneţ. Pronaosul de la Hîrlău, mai vechi, merită să reţină atenţia noastră datorită frumuseţii excepţionale a personajelor din registrul inferior, ca şi din pricina orînduirii neobişnuite din zonele superioare. Maica Domnului din calotă, înconjurată, în arce, de îngeri, de profeţi şi de doctori, e foarte ştearsă şi se pretează prea puţin unui studiu. Dar conciliile nu păstrează ordinea pe care am constatat-o în celelalte monumente. Unul din ele se află în partea de sus a peretelui de la nord, altul pe peretele de la sud, iar cinci pe cel de la vest, adică unul sus de tot şi celelalte, două cîte două, în două registre plasate dedesubt. Primele trei sînt foarte şterse; celelalte patru se află într-o stare mult mai bună şi un soi de estradă ceva mai înaltă îngăduie vizitatorului să examineze pictura de aproape. Scenele sînt compuse aproape toate la fel, au o gravitate oarecum hieratică, nici un fel de convorbire însufleţită, nici un eretic ameninţat în vreun fel oarecare; desenul figurilor este precis şi ferm, cu o tendinţă destul de curioasă de a subţia şi a lungi nasurile, mai cu seamă în ultimele două sinoade. Pe peretele de la răsărit nu există nici un conciliu; ci e dedicat în întregime, ca şi cele trei registre mediane ale pereţilor de la nord şi de la sud, vieţii sfîntului Gheorghe, ca şi vieţilor altor sfinţi. Această porţiune a picturii e foarte deteriorată; tencuiala căzută pe alocuri, distrugerea părţii de jos a zidului şi o remaniere ulterioară a marilor ferestre gotice, n-au lăsat intacte decît puţine scene, generos tratate şi

[1] Pridvorul şi pronaosul bisericii episcopale din Roman păstrază remarcabile picturi realizate, verosimil, la iniţiativa episcopului Macarie, în vremea lui Alexandru Lăpuşneanu (cca 1550). În naos şi altar, ca şi pe bolta pronaosului, picturile au fost executate în anii 1806—1807 de meşterii Grigorie şi Nechita. Întregul ansamblu de picturi a fost consolidat şi restaurat în anii 1979—1984 (V.D.).

[2] Nu este chiar aşa; în fapt nu există două reprezentări identice, chiar dacă schema compoziţională este prin forţa lucrurilor aceeaşi (V.D.).

[3] De pildă la Golia (P.H.).

[4] Didron, p. 351 (P.H.).

de dimensiuni destul de mari pentru a li se putea descifra toate detaliile (așa cum sînt cele care înfățișează, de pildă, pe zidul de la nord, lupta cu balaurul, sau pe sfîntul Gheorghe legat de roată); ceea ce denotă încă o dată vechimea frescelor.

Dedesubtul unei benzi de grațioase palmete, registrul inferior prezintă o seamă de personaje de primă importanță, dintre cele mai reușite din toată pictura moldovenească. Aceste sfinte femei, hieratic orînduite, văzute toate din față, în aceeași atitudine tradițională a martirelor, mîna stîngă cu palma întinsă, dreapta ținînd o cruce mică; capul cu coroană și nimb; chipul grațios încadrat de un văl ce cade pe umeri; trupul înfășurat într-un veșmînt lung, cu mîneci largi și împodobit cu perle, vădesc o abilitate manuală și o cunoaștere sigură a tradițiilor pe care ne este rareori dat să le întîlnim într-un pronaos. Frumoasele chipuri ovale, cu trăsături fine și regulate, întăresc această impresie. Avem de-a face, aici, cu o pictură foarte veche, de la începutul secolului al XVI-lea, probabil, și efectuată de un foarte mare artist.

Alte biserici evocă, într-un mod mai general, un mai mare număr de sfinți, fără a respecta, se pare, o anumită ordine; așa e cazul la Bălinești și la Pătrăuți și, la o dată neprecisă, la Rădăuți. Adăugăm dealtfel că toate bisericile, sau aproape toate, comportă, în registrul inferior, o serie de sfinți înfățișați în picioare, militari, duhovnici, anahoreți, femei sfinte etc., și că multe dintre ele completează prezentarea vieții sfîntului protector prin evocarea altor sfinți, așa cum se întîmplă de pildă la Hîrlău și mai cu seamă la Voroneț, a cărei formulă e destul de caracteristică: între arcele mari este povestită, în două registre, acolo unde în mod obișnuit se văd sinoadele, viața sfîntului Gheorghe, iar dedesubt, cele două șiruri de medalioane, pe un delicat fond vegetal, sînt împodobite, fiecare, cu bustul altui sfînt (pl. XXVIII, 1). Douăzeci și patru de sectoare sînt dedicate astfel vieții și suferințelor sfîntului Gheorghe, de jur împrejurul pronaosului, iar patruzeci și șase de medalioane evocă numele tot atîtor martiri și duhovnici. Ferestrele, în sfîrșit, înfățișează la sud Nașterea Sf. Fecioare, iar la nord Tăierea capului sfîntului Ioan Botezătorul.

O evoluție naturală, care a avut loc și la Muntele Athos, vizînd adoptarea unor formule mai precise și a unei orînduiri iconografice mai riguroase, a determinat arta religioasă moldovenească să admită, în locul chipurilor de sfinți în număr nedefinit și lăsați la bunul plac al zugravului, simpla reprezentare a calendarului liturgic.

Menționăm că pronaosul de la Voroneț pare să fie locul de tranziție, iar medalioanele un pas înainte către calendar. Acestea cuprind, toate, sau aproape toate, data sărbătoririi sfîntului pe care îl înfățișează și se înșiruie într-o ordine cît de cît cronologică, începînd cu rîndul de sus și cu peretele de la răsărit. Iată, de fapt, numele pe care le-am putut descifra:

Primul rînd de sus:

Peretele de la est — Primele trei nume sînt ilizibile, apoi urmează Grigorie Armeanul (30 septembrie);

Peretele de la sud — Anania (1 octombrie), Pelaghia (8 octombrie), Visarion (21 octombrie), Zenovie (30 octombrie), Ioanichie (4 noiembrie), Ioan Milostivul (12 noiembrie), Apostolul Filimon (22 noiembrie);

Peretele de la vest — Ecaterina (25 noiembrie), Teodosie (11 ianuarie), Timotei (22 ianuarie), Efrem (28 ianuarie), Trifon (1 februarie), Isidor Pelusiotul (4 februarie), Agata (5 februarie).

Al doilea rînd:

Peretele de la est — Evdochia (1 martie), Codrat (10 martie), Matrona (27 martie), Sava Stratilat (24 aprilie);

Peretele de la sud — Vasile, episcopul Amasiei (26 aprilie), Simeon „ruda Domnului", fiul lui Cleopa (27 aprilie), cuviosul Memnon (29 aprilie). Pelaghia (4 mai), Mihail Mărturisitorul (23 mai), cuviosul Simeon (24 mai);

Peretele de la vest — Carp (26 mai), Terapont (27 mai), Constantin (21 mai), Elena (21 mai), Visarion (6 iunie), Teodot (7 iunie);

Peretele de la nord — Iachint (3 iulie), Pangratie (9 iulie), Eufimie (11 iulie), Pimen (27 august), Andrei Stratilat (19 august), Flor (18 august).

După cum se vede, în afară de Constantin și Elena și de cei trei sfinți ai lunii august, ordinea calendaristică e respectată cu toată rigurozitatea. De aici pînă la reprezentarea în întregime a Menologului nu mai era decît un pas. Și era de-ajuns să se multiplice și să se reducă proporțiile fiecărei imagini în așa fel încît pe suprafața zidurilor să poată încăpea 365. Această evoluție către pictura gen icoană, către un mare număr de scene, valoroase fiecare pentru ea însăși, și care caracterizează în mod special școala cretană, am remarcat-o deja în pictura din naos; în pronaos însă evoluția aceasta este încă și mai rapidă.

Pronaosul de la Humor (pl. XXX) prezintă, sub sinoade, trei luni încheiate, primele, adică septembrie, octombrie și noiembrie, ocupînd fiecare cîte un registru. Personajele de mari dimensiuni din partea de jos nu se mai supun ordinii calendaristice. Pronaosul de la Moldovița (pl. XXXI) marchează un stadiu mai avansat în ceea ce privește multiplicarea scenelor: și cuprinde, în cinci registre, sfinții din primele șase luni, din septembrie pînă în februarie. Zugravul nu se mărginește numai la atîta; ci profită de prezența unei gropnițe pentru a-și încheia Menologul. începînd cu luna martie în partea de sus a bolții și terminînd cu august, jos de tot. Figurile cele mari din partea inferioară a pronaosului nu fac parte din calendar, dar cele din gropniță înfățișează sfinții lunii august. E pentru prima dată cînd întîlnim, în Moldova, un Menolog complet[1]. Începînd de-acum, fiecare biserică își va da silința să-și aibă Menologul reprezentat în întregime și-și va realiza scopul repartizîndu-l în general, ca și la Moldovița, în două încăperi: la Sfîntul Gheorghe de la Suceava unde acoperă zidurile pronaosului și ale pridvorului, ca și la Sfîntul Dumitru dealtfel, în același oraș, căci în pronaos nu sînt decît șase luni, restul găsindu-se probabil în pridvor, actualmente dat cu var, cu excepția cîtorva personaje din glaful ferestrelor; ca și la Neamț, cu toate că restaurările efectuate în veacul al XIX-lea nu ne îngăduie să aflăm în mod sigur cum era pictată inițial biserica.

La Voroneț, mitropolitul Grigorie Roșca a mărit biserica și, potrivit unei inscripții care ni s-a păstrat[2], a pus să fie zugrăvită în întregime partea exterioară a pereților în 1547. Să se fi efectuat în același timp și pictura pridvorului? Inscripția nu pomenește nimic în legătură cu aceasta, dar e destul de probabil să se fi întîmplat așa. Totuși la Voroneț se pune o problemă dintre cele mai curioase. Dacă admitem că pictura pridvorului a fost executată în același timp cu celelalte lucrări, adică în anul 1547, rezultă că Menologul este cu trei ani mai vechi decît decorația pronaosului, care nouă ni s-a părut a fi, în mod precis, o tranziție către Menolog. Inscripția zugrăvită care se află deasupra ușii dintre pronaos și naos ne oferă într-adevăr următoarele informații, enigmatice la prima vedere: „Acest naos a fost decorat și aurit de Teofan, mitropolit al Moldovei, în anul 7058 (1550) 12 iulie. Veșnică pomenire"[3]. Or, începînd din 1541, Teofan nu mai era mitropolit; căci fusese înlocuit cu Grigorie, vărul primar al lui Petru Rareș, și fostul egumen al mănăstirii Probota. Totuși cuvintele „Veșnică pomenire" sînt o dovadă că Teofan era mort atunci cînd s-a zugrăvit inscripția. și era cît se poate de evident că „mitropolit" însemna „fostul mitropolit". Nu e mai puțin curios nici faptul că, trei ani după terminarea lucrărilor întreprinse de succesorul său. Teofan punea să se decoreze o parte din biserică în numele său. Trebuie să admitem atunci sau că Teofan începuse să colaboreze cu Grigorie, sau că pornise deja, sau că cel puțin își asumase decorația naosului în momentul în care își părăsise scaunul, și că i se îngăduise să-și termine opera la care se angajase, sau că aceasta a fost terminată, după moartea sa, potrivit planurilor sale personale. Așa se explică, fără îndoială, că pronaosul a putut fi pictat după terminarea lucrărilor pe care și le asumase mitropolitul Grigorie, fără ca autorul să fie acest mitropolit. Și astfel, mai ales, poate fi explicat acest fapt, bizar din punct de vedere iconografic, că decorația pronaosului a luat forma unui calendar prescurtat, care nu mai oferea nici un fel de interes din clipa în care biserica fusese înzestrată cu un Menolog complet. Cei doi prelați au acționat independent unul față de altul, poate chiar fără să-și comunice planurile respective; stilul amplu și concepția însăși a decorării pronaosului vădesc un prototip mai vechi decît cel folosit în pridvor, cu toate că acesta a fost terminat mai întîi. Pentru moment nu vedem altă explicație satisfăcătoare privind ciudățenia de care am pomenit, în afară de cazul că am admite, ceea ce nu e imposibil, dar e oarecum foarte improbabil, că Grigorie a pus să se zugrăvească mai întîi partea exterioară a pereților, lăsînd pentru mai tîrziu decorația pridvorului.

Acesta din urmă a fost așadar dotat el singur cu un Menolog complet, astfel că micul pridvor e ticsit de un asemenea număr de imagini încît privitorului îi vine aproape amețeala. Cele douăsprezece luni se restrîng într-adevăr în spațiul acesta strîmt (pl. XXIX).

[1] Faptul că P. Henry și-a restrîns voit aria de cercetare numai la monumentele Moldovei de nord, fără să ia în considerare conexiunile artistice care firesc au existat în interiorul țării, conduce uneori la interpretări eronate. Un exemplu este prilejuit de discuția despre reprezentarea *menologului*: P. Henry ignoră menologul din gropnița bisericii fostei mănăstiri Dobrovăț unde această temă fusese tratată foarte amplu, încă din 1529, deci cu opt ani înaintea Moldoviței (V.D.).

[2] Kozak, p. 210 (P.H.).

[3] Cf. Kozak, *Inschriften*, p. 210, n. 1 (P.H.).

Iconografia Menologului, în cea mai mare măsură aceeaşi în toate bisericile despre care am vorbit, este, în pofida unei aparente complicaţii, relativ uşor de determinat. Căci nu mai este vorba — cu excepţia reprezentării cîtorva sărbători mari sau a unor episoade din suita Patimilor, care se conforma canoanelor tradiţionale — ca zugravul să insufle credinciosului un sentiment religios profund sau să-l emoţioneze printr-o redare fidelă a realităţii psihologice. Decoraţia Menologului este mai presus de orice narativă şi nu urmăreşte decît să amintească numele şi, cel mai adesea, caznele la care a fost supus sfîntul din ziua respectivă. Prin aceasta Menologul se apropie întru totul de spiritul icoanei, schimbată zilnic, care se aşază pe analog, în partea dreaptă a naosului, în faţa tîmplei, oferită fiind veneraţiei credincioşilor. Modestul tablou care se înlocuieşte în fiecare dimineaţă şi care nu are nici un fel de altă semnificaţie pentru credincios, ci îi îngăduie doar să-l sărute după ce a atins pămîntul cu fruntea, nu are desigur în general nici o pretenţie artistică şi nici un sens profund şi pare fabricat în serie. Or fabricarea în serie este însăşi legea Menologului mural. Personajele nu sînt individualizate, un episcop seamănă cu un alt episcop, un schmnic cu un alt schimnic, o sfîntă femeie cu altă sfîntă femeie. Ştefan e lapidat întocmai ca şi Haritina, Sava e înecat ca şi Ipolit, Aristarh decapitat ca şi Pavel, fără ca zugravul să încerce în vreun fel oarecare să-şi reimprospăteze maniera, altfel decît schimbînd locul gîdelui sau modificînd culoarea veşmintelor. Aşa că nu ne vine greu să distingem un anume număr de tipuri imuabile, ce-şi au cu siguranţă obîrşia în manualele folosite de zugravi, astfel încît doar după cîteva momente de cercetare, ochiul cel mai profan poate recunoaşte fără să şovăie calitatea personajului reprezentat şi natura supliciului. Simplitatea execuţiei şi uniformitatea tipologică, avînd drept corolar facilitatea descifrării, iată care este trăsătura caracteristică a Menologului.

Vom face o distincţie, pe de o parte, în ceea ce priveşte condiţiile sociale, semnalate de costumaţie, iar pe de alta referitor la diferitele tipuri de cazne.

1 — *Condiţii sociale*:

a) *Profeţi* — Desculţi (privilegiu pe care îl împart cu apostolii şi cu personajele divine), veşmînt lung, mantie aruncată pe umeri, nefixată, susţinută de unul din braţe. Cf. sfîntul Ioan, la 7 ianuarie, la Voroneţ (pl. XXIX), sau Iov, la 5 mai, la Moldoviţa (pl. XXXII) etc.;

b) *Episcopi* — Barbă, sacos (mantie ornată cu pătrăţele sau cu cruci), omofor cu cruce, carte, încălţaţi. Cf. la Voroneţ, sfîntul Simeon, la 17 aprilie; sfîntul Alexandru, la 16 mai; sfîntul Patrichie, la 19 mai; sfîntul Nicolae sau sfîntul Ambrozie la 6 şi 7 decembrie (pl. XXIX), sau la Moldoviţa la 30 ianuarie, jos în dreapta (pl. XXX) etc.;

c) *Diaconi* — Fără barbă, păr lung, veşmînt alb, lung, cădelniţă sau relicvariu, încălţaţi. Cf. diaconul Filip, la 11 octombrie, la Voroneţ (pl. XXIX);

d) *Schimnici* — Veşmînt lung pe dedesubt, mantie ceva mai scurtă, barbă, încălţaţi, orar etc. Cf. la Voroneţ, sfîntul Dia, la 19 iulie; sfîntul Pahomie şi sfîntul Teodor, la 15 mai (pl. XXVIII, 2); sfîntul Sava, la 5 decembrie; sfîntul Potapie, la 8 decembrie (pl. XXIX) etc.; şi la Moldoviţa, sfîntul Ilarion, 28 martie; sfîntul Ioan şi sfîntul Acachie, la 30 şi 31 martie (pl. XXXII);

e) *Asceţi* — Goi, barbă foarte lungă, mîinile încrucişate; sau acoperiţi cu o blană cu păr lung; cf. Humor, rîndul de jos (pl. XXX);

f) *Stîlpnici* — Barbă, mantie, ascunşi pînă la jumătate într-o coloană reprezentată în mod schematic prin bază şi capitel. Cf. Daniil, la 11 decembrie, la Voroneţ (pl. XXIX);

g) *Sfintele femei* — Încălţate, veşmînt lung, văl lung. Cf. la Voroneţ, sfînta Pelaghia, la 8 octombrie, sau sfînta Teoctista, la 9 noiembrie (pl. XXIX); la Moldoviţa, sfînta Eufrosina, la 25 septembrie (pl. XXXI) sau sfînta Teodosia, la 29 mai (pl. XXXIII); la Humor, sfînta Eufrosina, la 25 septembrie (pl. XXX) etc. Maica Domnului poartă aceleaşi veşminte, împodobite însă cu perle şi diamante;

h) *Călăi* — Fără barbă, veşmînt scurt, cizme înalte, tichie de diferite forme. Cf. la Voroneţ, la 17 şi 18 iunie (pl. XXVIII, 2) sau la 7 noiembrie (pl. XXIX); la Moldoviţa şi la Humor, *passim*. Soldaţii au acelaşi tip, dar cu un coif şi o platoşă (ex. Humor, la 25 decembrie, pl. XXX).

Prin această enumerare n-am epuizat lista personajelor care se întîlnesc în Menolog, dar le-am descris pe cele mai importante şi care sînt reprezentate mai des. Aceste cîteva indicaţii sînt suficiente pentru o orientare rapidă şi pentru a interpreta cu uşurinţă o anume scenă lipsită de orice fel de explicaţie.

2 — *Tipuri de cazne*:

a) *Decapitare* — Este supliciul cel mai frecvent, singurul, ne spun „Vieţile sfinţilor“, care izbuteşte să pună capăt rezistenţei de nebiruit a martirilor. Personajul în genunchi şi proster-

nat, capul nimbat și în general detașat deja de trup. Călăul alături, cu sabia ridicată. Cf. la Voroneț, la 17 aprilie, 19 mai, 19 iunie etc. (pl. XXVIII, 2); la Moldovița, la 4 și 6 martie, 7 mai (pl. XXXII), 21 mai, 26 iulie (pl. XXXIII) și alte numeroase exemple pe planșa XXXI; la Humor, *passim* (pl. XXX). Se va remarca gestul realist, reprezentat de mai multe ori, al călăului care-și șterge sabia cu o batistă sau cu o cîrpă (în special la Moldovița, 26 iulie, pl. XXXIII);

b) *Înec* — Apa reprezentată în mod schematic printr-un fel de mic lac cu malurile stîncoase și accidentate. Martirul îngenuncheat ca pentru decapitare, cu mîinile legate, împins la fund cu ajutorul unei bîte. Cf. la Voroneț, la 18 aprilie, la 18 mai (pl. XXVIII, 2); la Moldovița, la 30 ianuarie (pl. XXXI); la Humor, la 25 noiembrie, de un tip oarecum diferit (pl. XXX);

c) *Lovire cu ciocanul* — Martirul gol, întins, lovit cu ciocanul. Cf. la Voroneț, 18 iunie (pl. XXVIII, 2);

d) *Ardere pe rug* — Sfîntul, îmbrăcat, dispărînd în flăcări pînă la mijloc. Cf. la Voroneț, la 18 iulie (pl. XXVIII, 2); la Moldovița, 4 mai (pl. XXXII), 26 mai (pl. XXXIII) etc.;

e) *Frigere pe grătar* — Sfîntul gol, întins deasupra unor cărbuni aprinși. Cf. la Moldovița, la 29 iulie (pl. XXXIII);

f) *Lapidare* — Sfîntul, în genunchi, lovit cu pietre. Cf. la Voroneț, la 5 octombrie, la 3 noiembrie (pl. XXIX); la Moldovița, la 26 decembrie (pl. XXXI);

g) *Sfîrtecare* — Sfîntul gol, cu capul în jos, picioarele legate de doi arbori ce revin la poziția inițială. Cf. la Moldovița, sfîntul Sabin, la 16 martie (pl. XXXII); la Humor, sfîntul Chiriac, la 29 septembrie (pl. XXX);

h) *Răstignire* — Tipul lui Iisus pe cruce (martir gol, în afara mijlocului, cruce pe o mică înălțime, mîinile bătute în cuie sau legate, fond arhitectural). Influența unor reprezentări ale Răstignirii Mîntuitorului devine uneori izbitoare, în cazul sfîntului Timotei, la 3 mai, Moldovița (pl. XXXII), unde regăsim capul aplecat și curba trupului, caracteristice școlii macedonene;

i) *Gheare de fier* — Sfîntul, legat gol de o cruce sau de un stîlp, tip foarte asemănător celui din Răstignire. Două ajutoare îl sfîșie cu niște gheare mari de fier. Cf. la Humor, sfîntul Stahie, la 31 octombrie, sau sfîntul Andrei la 30 noiembrie (pl. XXX).

Plus alte cîteva feluri de cazne mai puțin frecvente.

3 — *Scene și sărbători*:

Pentru a nu lăsa nimic la o parte, trebuie să menționăm anumite compoziții de alt gen, înfățișînd scene mai complete sau sărbători. Se va observa numaidecît că sînt întru totul asemănătoare celor pe care le-am întîlnit mai înainte în naos. Iconografia este în mod evident bine stabilită și calendarul îi reproduce, mai mult sau mai puțin sumar, principalele trăsături. Schimbarea la față, de pildă, se conformează aceluiași prototip ca și cea care decorează conca absidei laterale de la Voroneț; Nașterea Maicii Domnului ne prezintă, ca de obicei, patul, slujnicele și îmbăierea pruncului (cf. Voroneț, la 8 septembrie, pl. XXIX); Zămislirea Anei, Buna Vestire, Vizitația etc. sînt aceleași ca în Imnul Acatist, și pe care le-am întîlnit, în special, în gropnița de la Humor; putem spune același lucru și pentru Soborul arhanghelilor, Prezentarea la templu, Botezul Domnului etc. Cf. la Voroneț, la 3 și 8 noiembrie, 9 decembrie, 6 ianuarie (pl. XXIX), la Moldovița, la 25 și 26 martie (pl. XXXII) etc.

Vedem așadar că expresia „fabricare în serie“, de care ne-am folosit pentru a desemna iconografia Menologului este îndeajuns de îndreptățită. Dar nu numai tipurile și veșmintele, sau scenele tradiționale și marile sărbători se supun unui canon imuabil. Simplificările, mai ales cînd e vorba de perspectivă și de redarea mulțimilor, pe care le-am întîlnit ici și colo, în decorația naosului, alcătuiesc, în calendar, regula de bază. Această formulă ce aparține vechilor manuscrise creștine este în mod special justificată în cazul de față, deoarece reprezentarea individului nu interesează pe nimeni, se urmărește numai sugerarea ideii de număr. Să ne oprim de pildă la reprezentarea supliciului celor Patruzeci de mucenici (Moldovița, la 9 martie, pl. XXXII); doar primul rînd, alcătuit din cinci personaje, este zugrăvit în amănunt; în spatele acestora se vede un număr nedeterminat de capete, ca și cîteva picioare, dealtfel mult mai

puţin numeroase, iar pe cer un grup compact de cununi planînd asupra grupului de mucenici; una singură se detaşează de ele şi se întoarce în cer, cununa celui care s-a dat bătut dinaintea caznelor şi care se refugiază într-o încăpere unde-l aşteaptă o baie caldă. Soborul arhanghelului Gavril (26 martie, *ibidem*) nu ne prezintă decît trei arhangheli în picioare şi cîteva capete cu nimb în spatele acestora. Corul îngerilor, la Voroneţ (8 noiembrie, pl. XXIX), este exact de aceeaşi factură. De asemenea, cînd sînt executaţi mai mulţi martiri în aceeaşi zi, numai primul dintre ei, cel mult doi, sînt reprezentaţi mai în amănunt; în spatele lor se văd cîteva spinări paralele, iar dacă e vorba de o decapitare, cîteva capete care se rostogolesc împreună sau capete şi nimburi aliniindu-se unele după altele. Cf. la Voroneţ, la 7 noiembrie, 10 decembrie (pl. XXIX), la 17 iunie (pl. XXVIII, 2); la Humor, la 25 octombrie (pl. XXX); la Moldoviţa, la 24 octombrie, 29 noiembrie (pl. XXX) sau la 26 iulie (pl. XXXIII) etc.

CAPITOLUL IV

PROBLEMA BISERICII DIN POPĂUŢI

După ce am dus astfel la bun sfîrşit studierea picturii interioare a bisericilor moldoveneşti din secolul al XVI-lea, putem aborda cu ajutorul unor termeni de comparaţie mai precişi studiul bisericii din Popăuţi, pe care am lăsat-o pînă acum la o parte. Declarăm chiar de la început că nu vom putea ajunge la nici un fel de certitudine şi că numai un document autentic ar permite să se rezolve problema datării acestui monument. Cu toate acestea vom avea posibilitatea să facem cîteva comparaţii sugestive. În aşteptarea apariţiei lucrării pe care dl. Iorga îşi propune s-o facă asupra acestor picturi şi care promite a fi de cel mai mare interes, iată ce concluzii credem a putea trage după o îndelungă cercetare personală.

În pofida numeroaselor repictări destul de grosolane şi pline de stîngăcie, orînduirea iniţială a decoraţiei nu pare să fi fost remaniată. Despre stil nu vom spune mare lucru; descompunerea culorilor, repictările şi restaurarea au răpit personajelor orice urmă de energie, atitudinilor orice urmă de vigoare, iar coloritului orice farmec. Iconografia însă nu se pretează în mai mică măsură cercetării.

Turla, în primul rînd, pare să fi suferit mai puţin de pe urma restaurărilor. Comportă, în partea de sus, un Pantocrator înconjurat de coruri îngereşti, iar pe tambur trei registre ocupate, respectiv, de îngeri, profeţi şi apostoli. În partea de jos, cîteva scene cu aspect arhaic ne prezintă o Bună Vestire, o Naştere a Domnului şi un Botez al lui Iisus, pe care ne este destul de greu să le datăm. Prima din scenele acestea pare a fi mai puţin retuşată; simplitatea arhitecturilor care alcătuiesc fundalul şi a tronului Sf. Fecioare pledează pentru o vechime relativă; îngerul însuşi, cu braţu-i lung şi slab, draperiile complicate şi suple, tratate cu grijă, întăresc această impresie, pe care o confirmă, în scena Naşterii, peisajul stîncos, tratat cu sobrietate, stilul larg în care e reprezentată Maica Domnului şi cei trei îngeri din stînga, arhaismul înfăţişării pruncului, înfăşat şi culcat într-un culcuş ce seamănă aproape cu un mormînt, amintire inconştientă poate a unui străvechi simbolism, care nu e necunoscut dealtfel nici în Occident. Botezul, în ansamblu, pare şi el vechi; Iisus înfăţişat în întregime în apa Iordanului care îl cuprinde din toate părţile asemeni unui muncel înconjurat de stînci, gestul plin de stîngăcie al lui Ioan Înaintemergătorul, simetria, în atitudine, a celor trei îngeri, consolidează şi ele supoziţia aceasta. Totuşi capetele îngerilor au fost refăcute, şi încă destul de prost refăcute, şi parte din draperii cu marginile şi cutele degradate dau loc unor dubii.

Dispoziţia frescelor (releveul IX) din *altar* este dintre cele mai simple şi orînduirea iconografică întru totul clasică; în concă, Sf. Fecioară stînd pe tron şi ţinînd pruncul pe genunchi, înconjurată de patru îngeri[1] care se apropie de ea, din dreapta şi din stînga, în aceeaşi atitudine de adoraţie. Dedesubt, în al doilea registru, separat de primul printr-un rînd de serafimi în medalioane, Împărtăşania apostolilor se întinde de o parte şi de alta a ferestrei: la stînga, Împărtăşania cu pîine, la dreapta cea cu vin. Aşa cum se întîmplă adesea, masa şi Iisus comportă o dublă reprezentare, dar lucru destul de rar, masa şi Iisus ocupă glafurile ferestrei, acolo unde ne aşteptăm să vedem mai curînd Adorarea Mielului (pl. XXXIV, 2). O singură biserică din Moldova de Nord prezintă o orînduire iconografică oarecum asemănătoare: cea de la Moldoviţa, unde îngerii din scena Adoraţiei Mielului se întorc şi iau parte la celebrarea împărtăşaniei. Menţionăm şi faptul că apostolii se împărtăşesc cu azimă şi nu cu pîine; alt punct de comparaţie cu Moldoviţa. Dimpotrivă, Împărtăşania cu vin prezintă o mare analogie cu cea

[1] I. D. Ştefănescu, *Évolution*, p. 94, crede că avem de-a face cu doi îngeri şi doi sfinţi. Dubiul în legătură cu identitatea acestor patru personaje care poartă, toate, veşminte împărăteşti, nu e cu putinţă. Ioachim şi Ana, în special, care apar uneori în locul acesta (cf. Vatra-Moldoviţei), ca şi ceilalţi sfinţi dealtfel, nu sînt îmbrăcaţi niciodată în felul acesta (P.H.).

de la Voroneţ; vasul din care beau apostolii, gesturile şi draperiile lor, atitudinea îngerului amintesc în mare parte scena corespunzătoare din această biserică. Din păcate retuşările sînt foarte vizibile.

De o parte şi de alta a Împărtăşaniei, registrul se completează, la stînga cu Coborîrea la iad, iar la dreapta cu Cina cea de taină. În Coborîrea la iad (p. XXXIV, 1) Iisus, în mandorlă, cu crucea în mîna stîngă, îl învie cu dreapta pe Adam, care iese din mormînt, în stînga scenei, dinaintea unui grup format din David, Solomon şi alţi regi ce ¡poartă aureolă. La dreapta, Eva iese şi ea din mormînt, cu mîinile acoperite şi întinse a rugă, dinaintea unui grup alcătuit din Drepţi, dar fără aureole. Dedesubt Satana, bătrîn, ferecat în lanţuri, priveşte înfricoşat; lacăt, chei, lanţ etc; porţile lipsesc. Toate aceste detalii sînt tradiţionale şi nu ne oferă nimic deosebit, dar faptul că au fost omise porţile iadului e destul de neobişnuit, iar vulgaritatea chipurilor, linia apăsată care delimitează chipurile şi draperiile, ne spun destul de limpede că ne aflăm în prezenţa unei restaurări mediocre, ulterioară, fără îndoială, secolului al XVI-lea. Cina cea de taină (pl. XXXV, 1), pe de altă parte, după tot ce am aflat din scenele corespunzătoare pe care le-am studiat pînă în prezent, nu trebuie să ne lase nici un dubiu. Aceasta o reproduce aproape întocmai pe cea de la Moldoviţa, Iisus în picioare la mijlocul mesei, cu mîna afectuos lăsată pe umărul lui Ioan; tipurile apostolilor sînt aproape identice. Dacă ne aducem aminte că Iisus nu ocupă niciodată asemenea loc, şi nici nu-şi îngăduie asemenea gest în bisericile moldoveneşti anterioare mijlocului veacului al XVI-lea, ne vom convinge cu uşurinţă că există posibilitatea să nu avem de-a face, aici, cu fresca iniţială. Amănunt ce-şi are şi el importanţa lui, alegerea şi ordinea scenelor este aidoma celei de la Moldoviţa şi ele se derulează în friză, ceea ce nu am întîlnit pînă acum, după cum am văzut, decît la Humor, Moldoviţa, Hîrlău şi Suceava.

Episcopii, bine executaţi, iar unii dintre ei cu chipuri grave, lucrate cu multă grijă, nu ne dau prilejul să tragem nici un fel de concluzie.

Am fi ispitiţi să vedem în toată pictura aceasta o remaniere a vechii picturi. Fundalurile arhitecturale mult mai sobre decît cele întîlnite în general în secolul al XVI-lea, tratate ca nişte simple cuburi şi fără ornamente, siluetele impunătoare şi destul de zvelte încă, desenate în linii mari, cutele veşmintelor bine precizate şi fără complicaţii, par să aparţină unei epoci destul de vechi. Cina cea de taină şi Coborîrea la iad au fost fără îndoială refăcute, Împărtăşania, parte din amănuntele căreia, după cum am spus, ne amintesc de Voroneţ, trebuie să fi fost retuşată şi ea după cea de la Moldoviţa, iar rigiditatea oarecum tăioasă a draperiilor, urîţenia surprinzătoare a fizionomiilor relevă, fără îndoială, o restaurare deosebit de inabilă. Încercarea de a degaja, totuşi, ceea ce ar putea fi originar în frescele acestea pare, pentru moment, o acţiune fără sorţi de izbîndă.

Naosul este acoperit în întregime de picturi destul de deteriorate, unele din pricina timpului, altele de o recentă restaurare. Se poate desluşi totuşi destul de bine orînduirea generală:

1 — Concele, înconjurate de medalioane consacrate diverşilor martiri, înfăţişează la sud Înălţarea, iar la nord Pogorîrea Duhului Sfînt. Înălţarea, redată în mod detaliat şi tratată cu generozitate, îl înfăţişează pe Iisus tronînd pe un curcubeu purtat de doi graţioşi îngeri care trădează, poate, o influenţă italienească (deşi există cîţiva întru totul asemănători şi în Serbia); Sf. Fecioară, la mijloc, stă ca de obicei între doi îngeri, care explică taina ce se săvîrşeşte sub ochii lor apostolilor cuminte rînduiţi şase cîte şase în atitudini simetrice şi vădind uimirea. Fundalul e alcătuit de un vast peisaj fantastic de stînci şi de arbori, care ne-ar duce către sfîrşitul secolului al XVI-lea, dacă nu chiar şi mai tîrziu, căci e mult mai apropiat de tradiţiile ce-şi au începutul la Suceviţa decît de ceea ce am întîlnit pînă acum; complicaţia bizară a cîtorva draperii şi rigiditatea cutelor acestora vin în sprijinul acestei impresii.

Pogorîrea Duhului Sfînt, care a avut foarte mult de suferit, se pretează prea puţin unei analize. Urme de restaurare sînt totuşi evidente la draperii; inscripţia „Sfîntul Duh", aflată alături de personificarea Lumii, denotă o eroare destul de neobişnuită a zugravului şi ar lăsa să se presupună o lucrare mai mult sau mai puţin recentă (fără a pune la socoteală chiar termenul, grec şi nu slavon), dacă stilul literelor inscripţiei n-ar fi mai vechi decît secolul al XVII-lea şi nu ar împiedica prin aceasta orice concluzie. În ceea ce priveşte personificarea Lumii, aceasta este conformă iconografiei tradiţionale şi ni se înfăţişează sub trăsăturile unui bătrîn ce poartă coroană, în veşminte împărăteşti, ţinînd într-un văl cele douăsprezece filactere reprezentînd Evanghelia în douăsprezece limbi. Astfel apare la Moldoviţa; astfel îl găsim şi în Erminie;

2 — Patimile, deşi mai mult sau mai puţin restaurate şi desfigurate şi ele, prezintă un mare interes iconografic. Comportă scenele pe care le cunoaştem, în ordinea şi oarecum în maniera

folosită la Humor şi la Moldoviţa. Încep în partea de sud, lîngă tîmplă, cu Iisus pe Muntele Măslinilor, rugîndu-se pe înălţimea la picioarele căreia se văd cum dorm apostolii, aproape ca la Humor; în vreme ce, la dreapta, Iuda îşi vinde Învăţătorul (inscripţia spune: „Ce îmi daţi ca să vi-l predau?"). Urmează Invadarea Grădinii Ghetsemani (pl. XXXVI, 1), interpretată ca în bisericile de la Curtea de Argeş, Hîrlău, Humor şi Moldoviţa, în sensul că personajele care cad la pămînt sînt confundate de către zugrav cu discipolii care dorm, cu excepţia unuia singur care, ca la Moldoviţa, se prosternează în faţa lui Iisus. Zugravul înţelege atît de prost ceea ce pictează şi ceea ce scrie încît reproduce în acelaşi timp în inscripţie, fără să priceapă, fraza lui Ioan (18, 6): „Şi au căzut la pămînt". Prinderea lipseşte, căci fereastra e spoită. Urmează apoi *Lepădarea lui Petru*, deteriorată, din care n-a rămas decît un soldat care se încălzeşte la foc, indicînd o scenă care se petrece probabil în altă parte, în vreme ce Petru, la marginea băncii, încălzindu-şi picioarele goale, schiţează un gest de protest. Deasupra îl revedem pe Petru vorbind cu slujnica, îmbrăcată ca o prinţipesă. Toată partea aceasta poartă pecetea unor restaurări efectuate cu mai multă sau mai puţină stîngăcie şi a unei epoci în care zugravul, în mod vizibil, nu mai e la curent cu vechea iconografie. Dăinuie însă şi aici acele arhitecturi simple de fundal ce par să evoce vechimea picturii iniţiale. Nimic de remarcat relativ la scena în care e înfăţişat Iisus în faţa lui Anna, scenă ce reproduce amănuntele obişnuite, Iisus împins de unii, apucat de gît de alţii, Anna sfîşiindu-şi veşmintele cu acelaşi gest calm pe care îl are peste tot în Moldova. Îmbrăcămintea este în mod categoric occidentală şi aminteşte de evul mediu francez şi mai cu seamă de cel italian.

Peretele ce desparte naosul de pronaos fiind suprimat în secolul al XVIII-lea, se trece fără tranziţie la Moartea lui Iuda şi la Ducerea Crucii; Răstignirea a dispărut sub spoiala care acoperă glaful ferestrei, pictura reapărînd cu Demersul lui Iosif din Arimateea pe lîngă Pilat (pl. XXXVI, 2), care înaintează plin de energie către Pilat, acesta fiind înveşmîntat ca un rege şi asistat de o căpetenie ce poartă o coroană bizară, mai mult sau mai puţin persană, şi un iatagan, în vreme ce mulţimea se îmbulzeşte în spatele lor. Am explicat toate aceste amănunte caracteristice la timpul potrivit. În Plîngerea lui Iisus, care încheie suita Patimilor (pl. XXXVIII, 1), Fecioara stă jos, potrivit iconografiei secolului al XIV-lea, aplecată peste corpul fiului, ca la Voroneţ sau la Humor, înconjurată ca întotdeauna de Maria Magdalena, cu braţele ridicate, de Ioan care plînge, de Iosif aşezat la picioarele Mîntuitorului şi de Nicodim care sapă groapa.

Stilul se menţine mediocru, desfigurat de retuşări; totuşi orînduirea iconografică în seria Patimilor ca şi în amănunte este absolut aceea de la mijlocul secolului al XVI-lea moldav şi se leagă de vechea tradiţie potrivit căreia sînt reprezentate doar Patimile, fără minuni şi fără pilde. În plus, de menţionat un lucru foarte important, decoraţia naosului, ca şi cea din altar, este concepută ca o *friză*. Prin aceasta biserica din Popăuţi, mai mult chiar decît prin orice altă trăsătură caracteristică, se vădeşte a fi strîns legată de grupul Humor-Moldoviţa. Dar prin aceasta se explică poate, în parte, şi caracterul ei primitiv care ne-a frapat atît de mult, numărul mic de scene, sobrietatea amănuntului pitoresc: friza punîndu-ne pe urma curentului sîrbo-bulgar, ne vom mira mai puţin că întîlnim la Popăuţi cîteva din trăsăturile tradiţiei macedonene; italienismele (Cina etc.) sînt tocmai cele pe care le-am observat deja la Moldoviţa. Oricît de riscată poate fi o ipoteză avînd în vedere starea actuală de conservare a vechii picturi, vom fi ispitiţi să afirmăm că restaurările nu au modificat orînduirea iniţială şi că aceasta este de tipul Humor-Moldoviţa.

Pronaosul nu este nici el mult mai uşor de datat şi de analizat. Comportă un număr mic de scene, repartizate, cu mai multă sau mai puţină pricepere, în patru registre.

Partea superioară, sub arce, este ocupată de patru sinoade; alte două se află în al doilea registru de pe zidul de la nord, iar al şaptelea e înfăţişat, în acelaşi registru, pe zidul de la vest, alături de o scenă care seamănă cu o Adormire a Maicii Domnului şi care pare a fi înmormîntarea sfîntului Ifrim. Celelalte registre de pe cei patru pereţi, cu excepţia rîndului inferior al personajelor prezentate în picioare, erau dedicate vieţii sfîntului Nicolae[1], patronul bisericii; dar dispariţia peretelui ce despărţea naosul de pronaos a antrenat şi pe cea a unei bune părţi din pictură. Calota bolţii, foarte deteriorată, lasă încă să se vadă şase profeţi.

Contrar soluţiei adoptată pentru naos şi conform sistemului de decoraţie din pronaosul bisericilor moldoveneşti, scenele, aici, sînt sepa-

[1] Nu vedem Menologul de care vorbeşte dl. Ştefănescu, *Évolution*, p. 94 (P.H.).

rate unele de altele prin obişnuitele linii roşii ce conferă zidului aspectul de compartimentare caracteristic şi regulat ce se vede aproape întotdeauna la Muntele Athos şi întotdeauna în România în partea aceasta a bisericii.

Stilul e destul de diferit de cel pe care l-am întîlnit în naos şi în altar. Personajele, extrem de alungite, par să aparţină unui tip mai arhaic (pl. XXXVII, 2). Capul sfîntului Nicolae nu depăşeşte 1/8 din înălţimea totală a trupului, în vreme ce capul lui Iisus din Invadarea Grădinii Ghetsemani măsoară deja 1/7, iar cel al lui Iisus din Coborîrea la iad un pic mai puţin de 1/6, cel al lui Iisus în faţa lui Anna aproape 1/6, iar cele ale soldaţilor aproape 1/5. Numai episcopii din altar au o siluetă care o evocă pe cea a sfîntului Nicolae. Simplitatea fundalurilor arhitecturale sau a stîncilor, sobrietatea scenelor, numărul mic de despărţituri ar părea să indice că pictura pronaosului din Popăuţi este una din cele mai vechi din Moldova. Din păcate a fost retuşată, decolorată şi deteriorată aproape peste tot. Culoarea e în mod special degradată şi impresia destul de neplăcută de galben general pe care o produce, încă de la intrare, decoraţia, e datorată în parte descompunerii culorilor sub acţiunea timpului şi a umezelii. Cum să ne reprezentăm atunci aspectul iniţial al picturii? Se pare că trebuie să renunţăm la asemenea lucru şi e într-adevăr păcat deoarece avem destule motive să credem că ne aflăm în prezenţa unei lucrări din primii ani ai secolului al XVI-lea.

Se vede, din aceste cîteva observaţii, cît este de greu să ne facem o idee oarecum precisă despre însemnătatea picturii de la Popăuţi în istoria artei moldoveneşti. Împărtăşim şi noi părerea d-lui Iorga, admiţînd că fondul acestei picturi trebuie să fie foarte vechi, aproape contemporan, poate, cu întemeierea bisericii. Dar şi pe aceea a d-lui Ştefănescu atunci cînd susţine că ansamblul a fost desfigurat de numeroase restaurări şi că unele dintre ele sînt foarte moderne[1]. Credem totuşi că putem încerca să mai facem un pas înainte. Unele detalii îndeajuns de importante, Cina, Invadarea Grădinii Ghetsemani şi, mai cu seamă, forma de friză pe care o capătă decoraţia naosului ar părea să îndreptăţească ipoteza potrivit căreia o mare parte din pictura altarului şi a naosului, sub forma ei actuală, datează de pe la mijlocul veacului al XVI-lea. Remanieriile ulterioare sînt evidente, dar nu s-a efectuat o nouă decoraţie: restauratorii s-au mărginit să retuşeze, cu mai mare sau mai mică stîngăcie, fiecare personaj.

Cît despre pronaos, n-ar fi imposibil ca el să păstreze încă, în liniile-i generale şi în ceea ce priveşte concepţia personajelor şi a scenelor, ceva din pictura iniţială. Această simplă constatare ni l-ar înfăţişa deja ca pe un edificiu venerabil. Dar repictările şi deteriorările provocate de agenţii fizici nu ne îngăduie decît o apreciere cu totul nesigură şi generală a trăsăturilor proprii ale artei respective[2].

---

[1] ID., *Ibid.*, p. 94 (P.H.).

[2] Dincolo de toate şovăielile şi ezitările lui P. Henry, trebuie spus că picturile bisericii Sf. Nicolae din Bologşani datează din epoca lui Ştefan cel Mare, mai exact din ultimul deceniu al secolului al XV-lea (V.D.).

CAPITOLUL V

EVOLUŢIA PICTURII MOLDOVENEŞTI ÎN SECOLUL AL XVI-LEA. DECORAŢIA EXTERIOARĂ

Artiştii din vremea lui Ştefan cel Mare solicitaseră, după cum ne amintim, zidăriei şi jocului policrom al cărămizii, molonului şi discurilor de ceramică un principiu de decoraţie exterioară ce era în foarte strînsă legătură cu tradiţiile bizantine şi din care ni s-au păstrat multe exemple interesante.

Se pare că arta moldovenească s-a detaşat destul de timpuriu de formula aceasta pentru a nu mai reveni la ea decît arareori. Începînd cu epoca lui Petru Rareş, zidăria dispare sub o tencuială care, timp de o jumătate de secol, va fi acoperită de cel mai extraordinar sistem de fresce pe care l-a cunoscut arta bizantină; iar cînd în secolul al XVII-lea pictura exterioară va deveni din ce în ce mai discretă şi va dispărea din cea mai mare parte a edificiului, piatra şi materialele de construcţie nu-şi vor face nicidecum reapariţia: în afara unor strălucite excepţii, precum ciudata ornamentaţie geometrică sculptată de la Trei Ierarhi din Iaşi, bisericile vor fi aproape întotdeauna acoperite de o spoială albă, gălbuie sau verzuie, de un gust îndoielnic, care, în secolele XVIII şi XIX, va deveni o regulă absolută, pe care o va călca numai fantezia cîtorva arhitecţi contemporani.

Această soluţie nu constituie o noutate în arta bizantină, deoarece ştim că unele vechi biserici, ca, de pildă, Sfîntul Dumitru de la Salonic, fuseseră pictate şi în exterior. Procedeul însă căzuse, timp de secole, în desuetudine, cu toate că l-au cunoscut şi unele biserici bulgăreşti, ca Ivan Asen de la Stanimaka sau Dragalevci de lîngă Sofia[1]. Reînvierea acestui procedeu nu poate fi fără legătură, credem noi, cu o tradiţie eminamente naţională. Fără îndoială că în ţările vecine, Bulgaria, Serbia, Ungaria, Rusia, întîlnim numeroase biserici spoite, şi asta cu atît mai adesea cu cît edificiile cercetate datează dintr-o epocă mai tîrzie. Nicăieri, însă, procedeul acesta nu e mai constant ca în România; şi, de asemenea, nicăieri altundeva decoratorii nu au ştiut să scoată efecte mai estetice ca artiştii români din secolul al XVI-lea. Or, originea unei asemenea formule nu ni se pare că trebuie căutată prea departe: ivită pe sol moldovenesc, sau inspirată fiind de lăcaşurile bulgăreşti ca cele pe care le-am pomenit, ea se dezvoltă în sensul unor anumite obiceiuri locale. Românul, am spune, are fobia materialelor de construcţie aparente; pare să aibă nostalgia marilor suprafeţe monocrome, viu colorate. Ţăranul, potrivit regiunii în care trăieşte, îşi durează casa din lemn, din cărămidă nearsă, din lut, din chirpici: şi întotdeauna acoperă partea interioară a pereţilor cu var, iar cea exterioară cu o tencuială de un alb strălucitor, în general, sau de un albastru delicat, pe care o reînnoieşte cu grijă în fiecare an de Paşti. Dar nu se mărgineşte numai la asta, şi, adesea, încîntătoarei decoraţii naturale pe care o alcătuiesc ştiuleţii de aur, agăţaţi deasupra prispei ce se întinde de-a lungul faţadei, ţăranul îi adaugă notele crude şi vii ale florilor roşii, verzi, galbene, pictate pe perete. La oraş, arhitectului pare să-i fie teamă de cărămidă (pe care o foloseşte aproape cu exclusivitate în construcţie) şi o acoperă cu un strat strălucitor de tencuială şi de vopsea albă, adăugînd uneori ornamente din gips, — coloane, pilaştri, capiteluri, arhivolte, ancadramente la ferestre etc. Poate că dintr-o necesitate de felul acesta a luat

---

[1] La monumentele citate nu a existat un decor mural pictat pe faţade, ci doar mici suprafeţe de pictură, ceea ce este cu totul altceva. În fapt, nu originea ideii unei picturi murale la exterior trebuie căutată, pentru că practica picturii pe faţadele construcţiilor este atît de veche şi de răspîndită încît poate fi considerată atipică. Problema esenţială care se pune în discuţie atunci cînd se analizează picturile exterioare din Moldova secolului al XVI-lea este aceea a programului iconografic corelat cu perfecta unitate decorativă. Or, considerate din acest punct de vedere, picturile exterioare din Moldova nu au nici un precedent şi nici un echivalent, constituind o invenţie absolută în istoria artei. (Un comentariu detaliat privind practica picturilor exterioare, în articolul nostru, *Picturi murale exterioare în Transilvania medievală*, în SCIA, 1965, nr. 1, pp. 75—83). (V.D.).

naştere acea originală decoraţie exterioară în frescă ce caracterizează bisericile din epoca lui Petru Rareş şi care este, fără îndoială, partea cea mai interesantă, în domeniul monumental, pe care ne-o oferă Moldova de Nord.

În ce moment a început, procedeul acesta, să înlocuiască policromia materialelor, atît de scumpă constructorilor bizantini?

S-ar părea că artiştii moldoveni au cerut de foarte timpuriu picturii să-şi aducă partea ei de contribuţie la decoraţia generală a lăcaşului de cult. Răposatul O. Luţia, care plănuia o monografie amănunţită a bisericii de la Voroneţ şi din care nu s-a putut, din păcate, publica după moartea sa, decît un capitol în legătură cu reprezentarea legendei sfîntului Ioan cel Nou[1], descoperise în podul acestei biserici, pe partea superioară a zidului occidental al pronaosului (care, în 1488, era de fapt zidul exterior), deasupra bolţii pridvorului adăugat în 1547, un ancadrament pictat în formă de vrej, întru totul asemănător celui care decorează partea interioară a tamburului turlei, ce părea să înconjoare iniţial, sub formă de friză, partea superioară a zidurilor[2]. O. Luţia adăuga, nu fără oarecare temei, că decoraţia aceasta data probabil din timpul construcţiei bisericii şi că astfel pictura şi-ar fi făcut apariţia în decoraţia cîtorva porţiuni ale faţadei încă din epoca lui Ştefan cel Mare[3].

Avem anumite motive să credem că trecerea de la decorarea cu ajutorul zidăriei însăşi la utilizarea generală a frescei nu a fost făcută în mod brusc şi că, timp de cîţiva ani cel puţin, s-a folosit o formulă intermediară.

Deteriorările tencuielii exterioare, la mai multe biserici, permit să se constate că aceasta nu e întinsă direct pe zid, ci pe un alt strat de tencuială. Or, cele două straturi nu par să fi fost aplicate în acelaşi timp, aşadar nu este vorba de un procedeu destinat să întărească rezistenţa tencuielii pe care se află aplicată fresca, ci de o decoraţie independentă. Astfel, la Humor, am găsit din loc în loc, mai cu seamă pe zidul de la nord şi în pridvor, această primă tencuială, pictată în aşa fel încît să imite alternanţa dintre cărămidă şi molon, aproape în aceeaşi manieră ca în altarul bisericii Sfîntul Nicolae din Dorohoi. Exact aceleaşi constatări le vom face şi pe partea exterioară a zidului meridional de la biserica Sfîntul Ilie (pl. XLVII, 2). Astfel, în momentul în care meşterii încep să se lase ispitiţi de moda tencuielilor, îndemnaţi poate şi de dorinţa de a masca, în unele cazuri, o zidărie mai mult sau mai puţin grosolană, ei rămîn totuşi fideli, chiar dacă numai pentru scurtă vreme, tradiţiei bizantino-balcanice şi dacă nu mai lasă la vedere aspectul natural al materialelor din care a fost durat zidul, le imită oricum prin pictură. Asemenea imitaţii, cu toate că numai parţiale, nu se întîlnesc prea rar nici în Serbia.

Dar formula aceasta nu are o viaţă lungă şi este foarte posibil ca unele biserici nici să n-o fi cunoscut măcar şi să fi primit direct, odată ce principiul frescelor fusese încuviinţat, decoraţia pe care o vedem şi astăzi. Or, această soluţie pare să fi fost adoptată destul de timpuriu. O inscripţie de la Moldoviţa[4] ne spune că biserica, zidită în 1532, a fost pictată în 1537. Să facă această inscripţie aluzie şi la decoraţia exterioară? Kozak crede că da, iar noi nu avem nici un temei sigur ca să respingem *a priori* această părere; ştim din sursă sigură că decoraţia exterioară a Voroneţului a fost executată în 1547, adică exact cu zece ani mai tîrziu, şi nimic nu ne îndreptăţeşte să susţinem că biserica aceasta a primit, cea dintîi, asemenea decoraţie. Nimeni nu se va mira că o mănăstire voievodală, ca cea de la Moldoviţa, a luat-o înaintea unui monument a cărei decoraţie a fost făcută pe cheltuiala unui simplu mitropolit. În ceea ce priveşte Humorul, decoraţia acestei biserici seamănă atît de mult cu cea de la Moldoviţa, încît s-ar putea ca aceste două edificii să fie contemporane. Kozak pare să admită că pictura acesteia datează din 1531[5], chiar anul zidirii ei. Aserţiune greu acceptabilă, deoarece am văzut că sub pictura actuală există un prim strat pictat, menit deci să dăinuie cîtva timp; subscriem însă cu dragă inimă la ideea că fresca a putut acoperi aproape imediat prima decoraţie, adică la o distanţă de numai cîţiva ani. Unele trăsături caracteristice, mai cu seamă în Arborele lui Iesei, ne-a determinat totuşi odinioară să nu considerăm cu totul inadmisibilă ipoteza că pictura exterioară de la Voroneţ este anterioară

---

[1] O. Luţia, *Legenda Sf. Ioan cel Nou de la Suceava în frescurile de la Voroneţ*, „Codrul Cosminului", I (1924), pp. 279—354 (P.H.).

[2] ID., *ibid.*, p. 284 (P.H.).

[3] Observaţiile lui O. Luţia au fost reconfirmate cu ocazia restaurării bisericii Voroneţ, în anii 1960—1961. Picturi murale exterioare datînd din vremea lui Alexandru cel Bun se păstrează pe faţada sudică a bisericii catolice din Baia. Martori arheologici de pictură exterioară din prima parte a domniei lui Ştefan cel Mare au fost descoperiţi la Probota veche. Epocii lui Ştefan cel Mare îi sînt atribuite şi figurile de sfinţi din ocniţele bisericii Înălţării de la Neamţ (V.D.).

[4] Cf. Kozak, *Inschriften*, p. 188 (P.H.).

[5] *Inschriften*, p. 32 (P.H.).

celei de la Humor, ca și celei de la Moldovița[1], adăugăm însă că divergențele puteau să-și găsească foarte bine explicația în diferențele prototipurilor folosite. În privința picturii exterioare a bisericii Sfîntul Gheorghe din Suceava, fie-ne îngăduit să avem unele ezitări; nu e cu totul imposibil ca ea să dateze din 1579, dacă aceasta este într-adevăr epoca în care a fost adăugat pridvorul[2]; este, în orice caz, posterioară adăugării acestuia, deoarece Imnul acatist acoperă totodată și peretele pronaosului și pe cel al pridvorului[3]. În sfîrșit, decorația exterioară a două biserici — Sfîntul Ilie și Arbore — nu este datată. În ceea ce-o privește pe prima, construită în 1488, o eroare destul de neobișnuită, comisă de Aron Pumnul, ne pune poate pe calea cea bună. Căci acesta emitea părerea, e drept, fără nici un temei, că biserica Sfîntul Ilie ar fi fost înălțată în anul 1540[4], dar lui Kozak și lui Podlacha nu le-a fost deloc greu, dată fiind pisania aflată deasupra intrării, să înlăture o atare afirmație[5]. Nu știm de unde a luat Aron Pumnul asemenea informație eronată, doar n-o fi avut cunoștință de vreo tradiție ce consemna de pildă o restaurare de-a lui Petru Rareș? Data de 1540 n-ar fi nicidecum surprinzătoare pentru anul în care s-ar fi putut efectua pictura, deoarece ne plasează în epoca de maximă strălucire a acestei școli decorative. Fără îndoială că puținele fragmente care au rămas din frescele exterioare ne prezintă un motiv (Scara lui Ioan Sinaitul) care, în Moldova, nu se mai întîlnește decît la Sucevița, adică în jurul anului 1600; în regiunea Fălticenilor, însă, bisericuța de la Rîșca, singura care, împreună cu cele două biserici mai sus pomenite, păstrează încă scena aceasta simbolică (și exact în același loc, pe zidul de la sud), datează chiar din anul 1540, admițînd că pictura, desfigurată de nenumărate retușări, a păstrat orînduirea iconografică inițială[6]. Rămîne biserica de la Arbore asupra căreia nu avem nici un fel de informație. Asediul Constantinopolului de pe zidurile sale o plasează către domnia lui Petru Rareș.

Incertitudinea relativă a cronologiei nu prezintă, totuși, un obstacol de netrecut atunci cînd avem în vedere studierea sistematică a monumentelor despre care am vorbit pînă acum. O analiză destul de îndelungată a picturii moldovenești ne-a dovedit că frescele exterioare, cel puțin cele care mai dăinuie încă, au fost concepute potrivit unui program destul de precis și de constant și că nici chiar execuția nu e prea diferită de la o biserică la alta pe parcursul secolului al XVI-lea, așa cum ne vom convinge numaidecît. În legătură cu programul acesta iconografic, sînt cîțiva ani de cînd i-am semnalat, în mare, caracteristicile[7], iar cercetările amănunțite la care ne-am angajat de-atunci încoace n-au făcut decît să întărească convingerea pe care ne-o făcusem relativ la unitatea picturii exterioare moldovenești din secolul al XVI-lea[8]. Așa că ne va fi oarecum ușor să extragem principiile generale care dirijează genul acesta de decorație, care nu marchează dealtfel decît un episod, cel mai interesant poate, din evoluția artei moldovenești, dintre momentul apogeului ei și începutul decadenței, în secolul al XVII-lea.

„Interesul pe care îl trezesc aceste picturi exterioare, scriam în 1924[9], constă în orînduirea lor, care se supune unei ordini logice tot atît de riguroase ca și cea a frescelor interioare. Întîlnim aici aplicarea unui principiu care nu este numai cel al picturii ortodoxe, ci și al sculpturii religioase occidentale și, în general, al întregii arte creștine: acela care urmărește să înfățișeze credincioșilor un fel de «sumă» a adevărurilor religiei creștine". Biserica din *Voroneț* ne oferă, în privința aceasta, un excelent exemplu.

În partea de sus a absidelor există o friză de îngeri în bust ce poartă fiecare medalionul lui Iisus și privesc spre Dumnezeu-Tatăl binecuvîntînd, în mijlocul absidei principale (pl. XXXVIII, 3). Al doilea registru înfățișează o serie de serafimi, ocupînd fiecare una din ocnițe. Dedesubt se află Sf. Fecioară și pruncul, stînd pe tron și înconjurată de profeți; iar mai jos, Mîntuitorul, sub forma euharistică a lui Iisus-prunc în patenă (Amnos) vegheat de doi îngeri și înconjurat de apostoli. Cele două registre inferioare sînt ocupate, primul de episcopi și de sihaștri, al doilea de mucenici, avîndu-l la mijloc pe sfîntul Gheorghe, mare mucenic și patronul bisericii.

[1] *L'Hymne Akathiste dans la peinture murale de Bukovine*, *Mélanges de* l'Inst. fr., 1928, p. 48 (P.H.).

[2] Kozak, *Inschriften*, p. 135 (P.H.).

[3] S-a precizat și cu alt prilej că pridvorul bisericii Sf. Gheorghe din Suceava este original, iar pictura — perfect unitară — a fost executată în epoca lui Petru Rareș (V.D.).

[4] Citat de Kozak, *ibid.*, p. 128 (P.H.).

[5] Kozak, *loc. cit.*; Podlacha, *Malowidla*, p. 153 (P.H.).

[6] Scara lui Ioan Sinaitul apare prima oară în Moldova la Dobrovăț (1529), apoi la Rîșca (1552), Sucevița (1595—1596) și Sf. Ilie (sec. XVII, cca 1640). (V.D.).

[7] *De l'originalité des peintures bukoviniennes*, „*Byzantion*", I, 1924 (P.H.).

[8] *Folklore et Iconographie religieuse*, 1927; *L'Arbre de Jessé dans les églises de Bukovine*, 1928 (P.H.).

[9] *De l'originalité...*, p. 293 (P.H.).

Rîndurile acestea de personaje încing cele trei abside, urmînd profilul benzilor lombarde şi al contraforţilor.

După abside găsim, pe zidul meridional, Arborele lui Ieseu (pl. XLI, 1), apoi, pe peretele pridvorului, viaţa sfîntului Nicolae şi viaţa sfîntului Ioan cel Nou (pl. XLVI, 1 şi 2). Deasupra uşii se află reprezentată tema Deisis, flancată, la dreapta, de un portret al lui Daniil Sihastrul care, potrivit legendei, l-a îndemnat pe Ştefan cel Mare să zidească mănăstirea, şi al mitropolitului Grigorie care a adăugat pridvorul şi a pus să se acopere cu fresce partea exterioară a zidurilor; pe partea inferioară a contrafortului se vede o imagine de mari dimensiuni a sfîntului Gheorghe, patronul mănăstirii, în luptă cu balaurul. Pe zidul de la nord regăsim, în registrul superior, îngerii din partea de sus a absidelor; dedesubt, după serafimii din ocniţe, sînt reprezentate cîteva scene din Geneză, de la Facerea lumii la Uciderea lui Abel. Restul peretelui este ocupat, la stînga, de Imnul Acatist şi, în rîndul de jos, de un grup foarte degradat alcătuit din trei scene ce par a fi un Rug în flăcări, la stînga, iar la dreapta un subiect indescifrabil; partea dreaptă a peretelui este dedicată vieţii sfîntului Anton. Deasupra uşii se află o Sf. Fecioară cu pruncul, stînd între Mihail şi Gavril, contrafortul fiind consacrat Scării cerurilor.

Zidul de la apus este ocupat în întregime de Judecata de apoi (pl. XLII, 1).

Între diferitele biserici există, bineînţeles, unele deosebiri în ceea ce priveşte detaliul. Absidele sînt decorate întotdeauna în acelaşi fel, dar nu există două serii de fresce care să fie absolut identice. Am semnalat nu demult asemenea variaţii[1], aşa că acum nu ne rămîne decît să le rezumăm. Astfel, la Moldoviţa, sub îngeri şi sub serafimi, se înşiruie aceleaşi personaje ca la Voroneţ, cu deosebirea că mucenicii se află deasupra călugărilor şi a sihaştrilor, că tema *Amnos* este prezentată printr-un miel veritabil, aşa cum se obişnuieşte în Occident, purtînd stindardul Învierii, şi că personajul central din rîndul de jos, care la Voroneţ era sfîntul Gheorghe, iar la Suceviţa va fi sfîntul Ioan Botezătorul, cedează în mod destul de ciudat locul motivului Iisus-prunc în patenă (pl. XXXIX). Humorul prezintă cinci registre: profeţi, apostoli, episcopi, mucenici şi sihaştri, personajele centrale fiind cele cunoscute, doar că Dumnezeu-Tatăl, din partea superioară, între îngeri, este înlocuit prin Emmanuel (pl. XL). La Arbore, unde, din pricina intemperiilor, n-au mai rămas aproape decît siluetele, se desluşesc încă destul de bine două rînduri de îngeri care ajung, cei din primul rînd, pînă la tronul lui Dumnezeu, iar cei din al doilea pînă la tronul Hetimasiei; apostolii se îndreaptă spre Deisis; profeţii către Maica Domnului; apoi vin episcopii şi mucenicii. Dar, după cum se vede, aceste neînsemnate deosebiri nu alterează cu nimic semnificaţia ansamblului şi, aşa cum afirmam în studiul citat, „la orînduirea scenelor a prezidat aceeaşi concepţie: este vorba de tabloul Bisericii triumfătoare, cu alte cuvinte pe de o parte puterile cereşti ce ridică imnuri de slavă lui Dumnezeu, iar pe de alta marile figuri ale istoriei Bisericii pe care credinciosul trebuie să le venereze şi, la nevoie, să le imite: profeţii care au vestit venirea Mîntuitorului, apostolii care i-au răspîndit învăţăturile, episcopii care au fost urmaşii lui, mucenicii, duhovnicii şi sfinţii sihaştri care i-au închinat propria lor viaţă şi uneori i-au şi adus-o drept jertfă, pentru a da ascultare poruncilor sale. Reprezentare întru totul conformă spiritului creştin şi mai cu seamă celui bizantin: credinciosul va regăsi, în pronaos, aceiaşi mucenici şi duhovnici care îl aşteaptă ca şi cum ar vrea să-i destăinuie tainele sanctuarului, reprezentarea acestora însă este imaginată aici, în general, sub formă de menolog, de calendar, acoperind pereţii pronaosului în întregime. În plus, orînduirea aceasta este de o logică absolută: e just ca Biserica triumfătoare să ocupe locul de cinste, adică absidele, pereţii altarului"[2].

La fel, decoraţia faţadelor nu este nici ea întru totul asemănătoare. La *Humor*, de pildă (cf. releveul XI), zidul meridional este dedicat sfîntului Nicolae şi Imnului Acatist, sub care vedem Rugul în flăcări şi Asediul Constantinopolului, în vreme ce colţul pridvorului deschis ne prezintă figurile sfinţilor Gheorghe, Dumitru, Mercurie şi Nestor. Pe zidul de la nord se află Arborele lui Ieseu, uşor deteriorat, şi viaţa sfîntului Gheorghe, iar pe stîlpul de la colţul pridvorului Vămile văzduhului. Ocniţele superioare au fost păstrate peste tot şi fiecare din ele adăposteşte cîte un înger. Peretele de la apus al pronaosului este consacrat Judecăţii de apoi, pe pereţii de la apus ai pridvorului, daţi în întregime cu var, nu se mai vede nimic.

La *Moldoviţa* (cf. releveul XII), zidul meridional este acoperit cu Arborele lui Ieseu şi cu

[1] *Ibid.*, pp. 294—295 (P.H.).

[2] *Ibid.*, p. 295 (P.H.).

Imnul Acatist însoţit de Rug şi de Tron, iar stîlpul de colţ de către aceiaşi sfinţi ca şi la Humor. Pe zidul de la nord se mai văd cîteva urme din Viaţa Sf. Fecioare şi din Învăţăturile apostolilor; pe stîlpul de colţ sînt reprezentate, ca şi la Humor, Vămile văzduhului, ocniţele de sus au fost păstrate împreună cu îngerii lor, zidul de la apus al pronaosului este consacrat Judecăţii de apoi, iar cel al pridvorului, străpuns de trei arcade, Genezei, Facerii lumii şi Beţiei lui Noe. Poate că legenda aceasta se continuă, dar toată partea de jos a zidului este dată cu var.

Pe lîngă aceste remarcabile ansambluri picturale, biserica de la *Arbore* mai păstrează încă două treimi din decoraţia sa, prezentînd, la sud Judecata de apoi şi Imnul Acatist, cu Rugul şi Tronul, iar la vest cîteva scene din Geneză, Vămile văzduhului şi o suită de scene cu mucenici[1]. La biserica *Sfîntul Gheorghe de la Suceava* se mai vede încă, dar într-o stare deplorabilă, pe zidul meridional, doar Arborele lui Iesei şi Imnul Acatist, însoţit de Rug şi de Tron, aproape de nerecunoscut[2]. Decoraţia bisericii din *Bălineşti*, foarte degradată, ne îngăduie să recunoaştem, pe zidul meridional, un Imn Acatist şi un Asediu al Constantinopolului, iar pe peretele de la vest să desluşim cîteva resturi dintr-o Judecată de apoi. Şi mai deteriorate încă, dacă aşa ceva este cu putinţă, sînt frescele de la *Sfîntul Ilie*, unde nu a mai rămas decît Scara lui Ioan Sinaitul, şi de la Rîşca, unde pictura iniţială a fost acoperită de un alt strat lipsit de valoare, lăsînd încă la vedere, degradate însă, doar Scara lui Ioan Sinaitul şi Judecata de apoi.

Înainte de a trece la o analiză amănunţită a acestor teme diverse, constatăm, aşa cum am remarcat ceva mai înainte, o identitate aproape totală a programelor iconografice. Absidele sînt tratate peste tot după aceleaşi principii: apar, pretutindeni, Arborele lui Iesei, Imnul Acatist, Judecata de apoi, şi aproape pretutindeni viaţa sfîntului Nicolae. Asupra Asediului Constantinopolului, a Vămilor şi a Scării lui Ioan Sinaitul, subiecte mai puţin frecvente, vom reveni de asemenea. Analiza acestor diverse teme ne va explica fără îndoială consecvenţa programului iconografic, precum şi semnificaţia sa.

Am dat ceva mai sus explicaţia reprezentării de pe *abside*: o viziune a Bisericii triumfătoare, de la corurile îngereşti şi de la profeţi pînă la umilii călugări şi schimnici care i-au slujit lui Dumnezeu în pustie, cu toată modestia, din toată inima lor, trecînd prin apostoli şi prin sfinţii episcopi, Părinţi ai Bisericii sau simpli duhovnici de ţară. Toţi aceştia sînt grupaţi potrivit unei foarte savante ierarhii, dar călugării, aflaţi în partea de jos, fac în acelaşi timp, s-ar putea spune, legătura între cer şi pămînt; ei atestă prin însăşi prezenţa lor că îndeplinirea strictă a îndatoririlor vieţii monahale are drept rezultat aşezarea lor în lăcaşul dreptfericiţilor, încurajîndu-şi astfel fraţii din mănăstirea respectivă să-i imite.

Artistul care zugrăvea aceste numeroase personaje — sau cel care-i indica programul — îşi dădea perfect seama de importanţa subiectului. Alegerea absidelor, un loc dintre cele mai onorabile din biserică, o dovedeşte din plin. Dar minuţiozitatea execuţiei ne arată grija cu care a fost alcătuită compoziţia, ca şi respectul faţă de ierarhie. Deoarece vom rezerva Suceviţei un capitol special, ne vom adresa mai cu seamă bisericii din Voroneţ, cea mai puţin deteriorată dintre lăcaşurile secolului al XVI-lea, pentru a căpăta lămuririle necesare.

Efortul privind rigurozitatea compoziţiei este cît se poate de vizibil. Centrul, marcat de mijlocul absidei principale, cu Tatăl ceresc, Fecioara, Mielul şi sfîntul Gheorghe, este subliniat prin tendinţa tuturor personajelor de a se îndrepta, în ansamblu, spre acelaşi punct, cele din partea sudică spre dreapta, iar cele din partea nordică spre stînga. Artistul şi-a dat silinţa să centreze în mod egal fiecare dintre cele două abside. Cea de la sud, în special, prezintă la mijloc, în registrul profeţilor, pe bătrînul Simion cu pruncul Iisus în braţe, asistat de doi îngeri; în registrul apostolilor, pe sfîntul Mihail în chip de înger luptător, cu spadă şi cu medalionul lui Iisus; în registrul de jos, aşezaţi faţă în faţă, pe Teodor Tiron şi pe Teodor Stratilat, aflaţi sub binecuvîntarea divină. Absida de la nord este complet ştearsă, totuşi

---

[1] Picturile bisericii de la Arbore sînt tratate surprinzător de sumar, deşi ele se numără printre cele mai valoroase din punct de vedere artistic, iar iconografia lor este atît de bogată. Paul Philippot aprecia că Dragoş Coman, autorul acestor picturi, este un adevărat Pisanello bizantin, poate cel mai mare pictor ortodox din secolul al XVI-lea (P. Philippot, *Die Wandmalerei*, Wien & München, 1972, p. 60; a se vedea şi V. Drăguţ, *Dragoş Coman, maestrul frescelor de la Arbore*, Bucureşti, 1969). (V.D.).

[2] Picturile exterioare ale bisericii Sf. Gheorghe din Suceava sînt supuse de cîţiva ani unei migăloase operaţiuni de restaurare. Pictorii specialişti, Tatiana Pogonat şi Oliviu Boldura, au dat la iveală pe peretele vestic o impozantă *Judecată de apoi*, iar în zona de sud a altarului o legendă a Sf. Ioan cel Nou de la Suceava (V.D.).

îl mai putem desluşi pe sfîntul Ioan Botezătorul, asistat de doi îngeri, la mijlocul registrului rezervat profeţilor.

Şi mai izbitor însă este efortul depus în vederea respectării ierarhiei. În sens vertical, găsim aceeaşi succesiune ca pe tamburul turlei. În sens orizontal, ierarhia este respectată în fiecare şir.

1 — Cei 54 de profeţi (dintre care se mai văd doar 38) sînt reprezentaţi în felul următor: la stînga Fecioarei, asistată de Mihail şi Gavril, Aaron, David, Isaia, Ieremia, Ilie, Mica, Ghedeon, Iacob, trei şterşi, Osea, un necunoscut, Nason, Abia, Abidan, Amos, Sofonie, Achim, Ţefania, bătrînul Simeon, Agheu, Osie, Naum, Achim, Natan, Iosafat. La dreapta Maicii Domnului se înşiruie Melchisedec, Moise, Solomon, Ezechiel, Ioná, Daniel... ceilalţi fiind şterşi pînă la absida de la nord unde se pot desluşi Azor, Ioil, Ioan Botezătorul, Avraam, Elisei, Natan, Aramia şi Azaria.

Astfel, marii profeţi sînt aşezaţi la loc de cinste, de o parte şi de alta a Maicii Domnului; faptul că Melchisedec este înfăţişat înaintea lui Moise se explică, fără îndoială, prin înalta semnificaţie euharistică a darului adus de Avraam, reprezentat dealtfel cu un corn şi o pîine. Şi alţi profeţi sînt reprezentaţi, dealtfel, cu un semn distinctiv, Isaia cu cleştele şi cărbunele aprins[1], Iacob cu scara lui, Moise cu rugul (sub forma unui vas cu flori). Abia după profeţi urmează patriarhii şi modeştii strămoşi ai Genealogiei.

2 — Cei 70 de apostoli (dintre care se mai văd 42) păstrează ordinea următoare: la stînga Mielului vegheat de Mihail şi Gavril, urmează Petru, Matei, Marcu, Andrei, Iacob, Filip, Iuda, aşa-numiţii *minores*, numele unora dintre aceştia fiind alterate, diaconii Nicanor, Tadeu, Roman şi Prohorie încheind cortegiul; la dreapta, Pavel, Ioan, Luca, Simon, Bartolomeu, Toma, apoi Carp, Achila etc., aproape toţi ceilalţi fiind şterşi.

Ordinea este simplă: întîi cei Doisprezece, printre care, cu precădere, Petru şi Pavel, apoi evangheliştii, apoi ceilalţi apostoli din grupul celor Doisprezece, după aceea apostolii în înţelesul larg al cuvîntului, aleşi dintre cei 70, şi, la urmă de tot, plini de modestie, simplii diaconi.

3 — Cei 61 de episcopi, călugări şi pustnici urmează aceeaşi riguroasă ierarhie. La stînga ferestrei, Ioan Gură de Aur, Grigorie Teologul, Chiril, Atanasie, Eutihie, Grigorie Armeanul, Dionisie, Blasie, Chiriachi, Foca, Babila, Ignat, Alexandru şi un episcop necunoscut; un stîlpnic; apoi un Ştefan, Ifrim, Atanasie Athonitul, Marcu din Aretuza, Onofrei, Macarie, Isidor, Maxim, Pavel Pustnicul, Ioanichie, Hariton, Antonie, Lazăr, Chiriac, Abecie, Sabatie, Abram. La dreapta, un necunoscut (fără îndoială Vasile), Nicolae, un alt necunoscut, Gherman, toţi ceilalţi fiind şterşi.

Această serie ne este cunoscută: fiind, în mare măsură, cea pe care am întîlnit-o în altar. Dar episcopilor li se adaugă aici şi cîţiva simpli stareţi şi pustnici, în alte biserici îi vom găsi însă într-un registru aparte.

4 — Cei 65 de mucenici sînt rînduiţi după cum urmează: la stînga sfîntului Gheorghe, sfîntul Ioan cel Nou, Mina, Pantelimon, Aretie, Nichifor, Pamfil, Conon, Eutropie, Savatie, Hrisant, Terentie, Mardarie, Oreste, Eustatie, doi şterşi, cei 40 de mucenici, Cleonic, Eutihie, Isidor, Timotei, Basilie, Taleleu, Teodor Stratilat şi Teodor Tiron, Iulian, Teodot, Cristofor, Elefterie, Pancratie, Calinic etc. La dreapta, Dumitru, Procopie, doi necunoscuţi, Sava Stratilat, cîţiva alţi sfinţi militari ale căror nume sînt şterse, ca şi restul seriei.

Faptul că sfîntul Ioan cel Nou poate sta faţă în faţă cu sfîntul Dumitru înseamnă că, în mod evident, avem de-a face cu o versiune moldovenească. Se ştie că decoraţia exterioară de la Voroneţ a fost comandată de mitropolitul Grigorie, care a şi supravegheat, poate, execuţia în toate amănuntele ei. Dealtfel este foarte posibil ca zugravul să fi fost el însuşi moldovean.

Seriile de personaje de la Humor (pl. XL) şi de la Moldoviţa (pl. XXXIX) sînt întru totul asemănătoare. Se elaborase un prototip, consfinţit fără îndoială de unele reţetare ce nu mai există în momentul de faţă, dar pe care le-am putea reconstitui aproape în mod sigur cu ajutorul monumentelor celor mai bine conservate. Un prototip care lăsa artistului o oarecare libertate, deoarece numele nu sînt întotdeauna aceleaşi, şi exista şi o versiune moldovenească a lui, admiţînd chiar că acest prototip nu fusese elaborat în Moldova. Prezenţa sfîntului Ioan cel Nou pe absida principală, a vieţii sale pe zidul meridional, este deja un indiciu, care va fi confirmat şi de alte detalii, în special de Vămile văzduhului, al căror caracter nu numai popular şi folcloric, ci poate că şi local, l-am evidenţiat cu altă ocazie[2]. Dar să nu anticipăm.

[1] Isaia, 6, 6—7 (P.H.).

[2] *Folklore et Iconographie*, p. 64 şi urm. (P.H.).

A doua temă care nu lipseşte niciodată dintr-o biserică moldovenească, pictată în secolul al XVI-lea, este cea cunoscută sub numele de *Arborele lui Ieseu*. L-am studiat de curînd în mod detaliat[1], astfel că aici ne vom mulţumi doar cu rezumatul concluziilor noastre.

Arborele lui Ieseu este, după cum se ştie, o temă occidentală şi chiar franţuzească, primul exemplu constituindu-l, după cum se pare, reprezentarea făcută de Suger pe un geam de la Saint-Denis, astăzi dispărut, dar pe care îl cunoaştem dintr-o copie care împodobeşte un vitraliu de la Chartres.[2] Destinat iniţial să simbolizeze arborele genealogic al Mariei şi al lui Iisus, s-a complicat, încă de la început, ţinîndu-se seama şi de alte considerente. La Saint-Denis încă, profeţii însoţeau doi cîte doi fiecare rege, ca pentru a confirma filiaţia. S-au adăugat apoi alţi profeţi şi alte scene biblice. Artistul părea să-şi amintească importanta procesiune ce avea loc în Catedrală, de Crăciun, şi unde puteau fi auziţi, rînd pe rînd, Habacuc şi David, Simeon şi Vergiliu, Sibila, Nabucodonosor, Balaam, ca şi Moise, Aaron, Ieremia, Daniel, Osea, Ioil, Obadia, Ioná, Mica, Naum, Ţefania, Agheu, Zaharia, Elisabeta sau Ioan Botezătorul, ce veniseră să confirme făgăduiala făcută în legătură cu venirea unui Mîntuitor şi să evoce simbolurile care îl anunţau încă din timpul Legii celei vechi[3].

Toate personajele acestea se regăsesc, laolaltă cu unele noi, pe imenşii arbori ai lui Ieseu din Moldova de Nord, care arbori, ieşind din trupul patriarhului, se divid într-o infinitate de ramuri, ocupînd toată înălţimea faţadei. Această reprezentare se conformează unui canon precis, ale cărui trăsături esenţiale au fost indicate în studiul despre care am pomenit. Arborele de la Voroneţ (pl. XLI, 1) este cel mai bine conservat dintre toţi, iar compoziţia lui se vădeşte a fi şi cea mai riguroasă. Un prim ax vertical este constituit, într-adevăr, de acea specie de „Galerie a Regilor“ alcătuită de spiţa genealogică ce porneşte de la Ieseu şi se termină cu Iisus, rezumată prin figurile lui David, Solomon, Roboam, Iosua, Manase, Iehonia şi Fecioara Maria. De o parte şi de alta a acestui trunchi central, cele Douăsprezece Triburi formează în jurul Regilor un fel de gardă de onoare, în ordinea succesiunii fiilor lui Iacob (de jos în sus), Simeon şi Ruben, Levi şi Iuda, Isahar şi Zabulon, Dan şi Gad, Aşer şi Neftali, Iosif şi Veniamin. În vîrful trunchiului se află Iisus, care binecuvîntează, între soţul Mariei şi Ioan Botezătorul. La dreapta şi la stînga acestor prime serii verticale, două suite de scene sînt dedicate cîtorva profeţi sau simboluri, sau unor episoade din viaţa terestră sau viitoare a lui Iisus; la stînga, de jos în sus, Lîna lui Ghedeon (simbol al virginităţii Mariei), Primitorul Egipt (amintind de sfatul dat de Dumnezeu lui Isaac şi simbolizînd fără îndoială Fuga în Egipt), Vestirea celei de a doua veniri şi Înălţarea, Blestemul aruncat asupra Ierusalimului[4], Intervenţia Reginei de la Miazăzi în timpul Judecăţii de apoi[5], şi Moise primind Tablele Legii; la dreapta, Balaam oprit din drum de către Înger, Întîmpinarea Domnului, Visul lui Nabucodonosor[6], Naşterea Domnului, Scara lui Iacob, Cîntărirea faptelor[7] şi Iisus pe cruce. În sfîrşit, celelalte ramuri ale Arborelui sînt ocupate de către profeţi, de strămoşii genealogiei începînd cu Avraam, şi de patriarhi. Rîndul orizontal de jos prezintă imaginile cele mai cunoscute ale Mîntuirii sau ale Virginităţii Mariei, Cei trei tineri evrei în cuptor, Toiagul lui Aaron, Ungerea lui David de către Samuel, Isaac, Lîna lui Ghedeon (pe care am numit-o deja), apoi la dreapta Viziunea lui Iacob, Balaam (pe care l-am numit deja, simbolizînd poate convertirea păgînilor) şi Viziunea lui Ezechiel[8]. Trebuie să subliniem extraordinara bogăţie a acestei imense compoziţii, care numără

---

[1] Bibl. de l'Institut français de Hautes-Études en Roumanie, *Mélanges*, 1928, pp. 1—31 (P.H.).

[2] Nu este aici locul să arătăm că demonstraţia lui E. Mâle privind originea Arborelui lui Ieseu ca temă iconografică nu corespunde adevărului. În realitate abatele Suger nu a făcut decît să adopte pentru prima oară în Franţa şi, poate, în Occident o temă iconografică bizantină de veche tradiţie şi de largă răspîndire încă din secolul al XIII-lea, din Caucaz pînă în sud-estul european (Tania Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Age*, Paris, 1977, indice. În orice caz pare curios că P. Henry nici măcar nu se întreabă cum a ajuns *Arborele lui Ieseu* din Franţa — cum credea el — în Moldova (V.D.).

[3] Cf. E. Mâle, *L'art religieux en France au XIII*e *siècle*, p. 173 (P.H.).

[4] Iisus arătînd un oraş, deasupra căruia stau scrise următoarele cuvinte: „Oraşul acesta va deveni o pustie“. Versetul, care se întîlneşte în mai multe locuri din „Biblie“ (Ier. 25, 11 şi 50, 13; Ezech. 5, 14 şi 29, 9; Sof. 2, 4 şi 13) se aplică aici, în mod evident, la Ierusalim (P.H.).

[5] Este vorba de Regina din Saba. „Împărăteasa de la Miazăzi se va scula alături de neamul acesta, în ziua Judecăţii, şi-l va osîndi, pentru că ea a venit de la marginile pămîntului ca să audă înţelepciunea lui Solomon“, Matei, 12, 42 şi Luca, 11, 31 (P.H.).

[6] Daniel ţinînd în mîini un mic munte. Inscripţia aminteşte visul Regelui „Şi piatra s-a făcut un munte“ (Daniel, 2, 35). La dreapta scenei chipul cu picioarele de lut (P.H.).

[7] Iisus ţinînd în mînă o balanţă, în prezenţa Fecioarei (P.H.).

[8] Ezechiel, I, 4—28 (P.H.).

nu mai puţin de o sută treizeci de figuri şi care se străduieşte să fie atît de completă încît chiar o parte din strămoşii lui Ieseu, ca Avraam, Iacob, Isaac, Baruh, Esram, Tares, Naason etc., ca şi cei doisprezece fii ai lui Iacob, figurează pe ramurile Arborelui ca şi cum ar fi urmaşii lui Ieseu. Se înţelege destul de bine că imaginea iniţială s-a şters din mintea zugravului şi că este vorba, înainte de toate, de fuziunea dintre cele două „Testamente" şi de confirmarea învăţăturii lui Iisus de către masa impunătoare a Legii celei vechi.

O altă constatare interesantă este identitatea (cu excepţia inversării unui anume număr de nume) prototipului folosit în bisericile moldoveneşti (pl. XLI şi XLII, 2 şi 3) şi în cele de la Muntele Athos (trapeza de la Lavra, Dochiariu). În lucrarea pe care am citat-o ceva mai înainte[1] şi unde am studiat în amănunt, comparîndu-le, aceste cîteva versiuni ale temei, am ajuns, nu fără surpriză, la concluzia că cea mai riguroasă dintre compoziţii, şi prin urmare cea mai apropiată, fără îndoială, de prototipul necunoscut din care derivă toţi aceşti arbori, este cea de la Voroneţ. Prin aceasta importanţa picturilor din Moldova de Nord pentru istoria artei neobizantine a fost pusă, încă o dată, în adevărata ei lumină.

Mai există însă un amănunt la aceşti arbori ai lui Ieseu din Orient, care îi este specific şi nu lipseşte niciodată: este vorba de prezenţa filosofilor păgîni (desemnaţi în mod uniform prin cuvîntul *grecul*) care întăresc prin mărturia lor laică profeţiile din „Vechiul Testament". Reprezentarea acestor gînditori a fost studiată cu toată grija de dl. Grecu[2], care a demonstrat printre altele şi de o manieră de netăgăduit că pictura moldovenească se conforma în privinţa aceasta (ca dealtfel şi în altele) unei tradiţii diferite de cea instituită de Erminia lui Dionisie, remarcă ce se confirmă şi în urma verificării colecţiei de erminii care se găseşte la Bucureşti, la Biblioteca Academiei[3]. Constatările pe care le-a făcut, în legătură cu subiectul acesta, dl. Grecu, vin în sprijinul celor la care am ajuns şi noi, de cîteva ori chiar, la începutul lucrării de faţă, atunci cînd ne-am referit la decoraţia interioară, ca şi a celor pe care ni le-a sugerat, cu alte prilejuri, studiile dedicate anumitor porţiuni din pictura exterioară.

Printre filosofii aceştia, îi găsim întotdeauna pe Tucidide, Socrate, Platon, Aristotel, Pitagora, Sibila, în general pe Homer, apoi cîteva nume greu de identificat, precum „Astakoe", „Zmovagl" etc[4]. Numele vor fi şi mai greu de descifrat la Suceviţa. Marele număr de gînditori ce însoţesc Arborele lui Ieseu (zece, doisprezece sau paisprezece, după caz), erorile înseşi pe care le-am semnalat, ne fac să ne gîndim că tema aceasta iconografică şi, prin extensie, toţi arborii lui Ieseu bineînţeles, deoarece nu poate fi separată de aceştia, nu au fost creaţi în Moldova, ci trebuie să fi venit aici din ţinuturile greceşti. Poate că chiar de la Muntele Athos, unde cei doi arbori pe care i-am analizat vădesc tradiţii întru totul asemănătoare. Trebuie să insistăm însă asupra faptului că nu cunoaştem în mod nemijlocit originea acestor tradiţii, nefiind păstrată de nici un monument, şi de care frescele din Moldova de Nord, par a fi în cea mai mare măsură influenţate. Dacă nici una, de pildă, nu plasează cele Douăsprezece Triburi cu rigoarea de la Voroneţ, nu avem totuşi de-a face cu o fantezie a zugravului respectiv, căci, întotdeauna, întîlnim cel puţin cîteva Triburi reprezentate alături de axa Regilor. Moldova de Nord a cunoscut aşadar o tradiţie despre care Athosul, cel puţin în privinţa monumentelor sale actuale, nu pare să fi avut aceeaşi concepţie. Scenele simbolice sînt mai inteligibile în Moldova decît la Sfîntul Munte.

Erminia, oricare ar fi vechimea surselor sale, nu ne poate da nici un fel de informaţie în legătură cu aceste tradiţii, căci formula pe care o propune este deosebită şi în acelaşi timp mai puţin precisă. Filosofii pe care îi cunoaşte aceasta sînt Apollonius, Solon, Tucidide, Plutarh, Platon, Aristotel, Filon, Sofocle, Tulis (rege al Egiptului), Balaam şi Sibila: frescele moldoveneşti îi ignoră pe Apollonius, pe Filon şi poate că şi pe Tulis şi, dimpotrivă, îl aşază pe Balaam în ramurile arborelui, şi-i introduce, printre înţelepţi, pe Socrate şi Pitagora, iar la Suceviţa pe Porfirie, fără a pune la socoteală numele pe care nu le-am putut interpreta. Chiar şi manualele româneşti dau diferite versiuni în legătură cu canonul pe care l-au urmat zugravii din Bucovina. Pe de altă parte, Erminia nu dă, în legătură cu Arborele, decît unele vagi

---

[1] *Op. cit.*, pp. 24—27 (P.H.).

[2] *Darstellungen altheidnischer Denker und Schriftsteller in der Kirchenmalerei des Morgenlandes*, Bucureşti, 1924 (Bul. Secţ. de Ist. a Academiei Române). (P.H.).

[3] *Ibid.*, pp. 31—62. Cf. Id., *Versiunile româneşti ale erminiilor de pictură bizantină*. „Codrul Cosminului", I, 1924, pp. 107—174 (P.H.).

[4] O încercare de descifrare a tuturor acestor nume bizare a fost făcută de Grigore Nandriş (*Christian humanism in the neo-byzantine mural painting of Eastern Europe*, Wiesbaden, 1970 — lucrare în curs de publicare, în versiune românească, la Editura Meridiane), (V.D.).

indicații: „... Regii iudei, de la David pînă la Cristos. Primul este David: ține o harpă. Apoi vine Solomon și după el ceilalți regi după ordinea lor și ținînd sceptruri. În vîrful tulpinei, nașterea lui Cristos. De fiecare parte, în mijlocul ramurilor, sînt profeții cu profețiile lor; ei se uită la Cristos și îl arată. Dedesubtul profeților, înțelepții Greciei și ghicitorul Balaam..."[1]; or, s-a văzut cît de precisă era tradiția care s-a impus în Bucovina, unde trei dintre arborii cei mai bine conservați sînt întru totul asemănători și unde, putem spune încă de pe acum, chiar biserica de la Sucevița, care în atîtea privințe marchează o evoluție, își va aminti cu o fidelitate de-a dreptul remarcabilă de prototipul comun. Aceleași nume se regăsesc, fără îndoială, dar în locuri diferite, în funcție de biserici; numai că nicăieri, nici în Moldova și nici la Muntele Athos, nu vom regăsi rigoarea de la Voroneț, și nici locul special ce li se cuvenea celor Douăsprezece Triburi; dar vom regăsi pretutindeni scenele simbolice, rîndul inferior, filosofii și uneori înseși ramurile coincid aproape foliolă cu foliolă. Astfel, în Bucovina, atît decorația absidelor, cît și reprezentarea Arborelui lui Ieseu, sînt, se pare, fixate de o tradiție solidă și specifică[2].

Arborele lui Ieseu, cu tot alaiul lui de strămoși și de profeți, este dedicat în același timp glorificării Sf. Fecioare și a lui Iisus, reprezentați în ramurile de sus ale trunchiului și care domină întreg ansamblul. Dimpotrivă, *Imnul Acatist*, care ocupă o vastă porțiune de pe partea exterioară a zidului, laolaltă cu anexele sale aproape constante, Rugul în flăcări și Asediul Constantinopolului, este consacrat în mod exclusiv Fecioarei.

Suita aceasta de douăzeci și patru de scene, cărora le-am dedicat de curind un alt studiu, rezumînd trăsăturile caracteristice ale iconografiei[3], alcătuiește una din cele mai grațioase compoziții pe care ne-a fost dat s-o contemplăm pe zidurile bisericilor din Moldova. Însuși subiectul se pretează, și cu ușurință chiar, unui delicat comentariu artistic, și zugravii moldoveni nu au pierdut nicidecum prilejul. Au știut să speculeze cu multă rîvnă noile posibilități oferite de decorația exterioară, pentru a așeza la loc de cinste o temă care, venită tîrziu[4], nu-și mai găsea loc în biserică și era surghiunită, la Athos cel puțin, în pronaos sau în trapeză[5]. Libertatea mai mare pe care i-o lăsa școlii moldovenești o temă care nu mai exista în altă parte și pentru soluționarea căreia nu se mai exercita tirania modelelor consacrate, i-a îngăduit să-și exprime, în maniera cea mai agreabilă pentru ochiul unui artist, atașamentul tot mai profund pentru cultul Fecioarei. Zugravul de la Sucevița va avea chiar ideea plină de semnificație de a reprezenta Imnul Acatist, prescurtîndu-l e drept, chiar deasupra concăi altarului, adică în locul cel mai venerat: nu va renunța dealtfel să-l înfățișeze pe larg în locul lui obișnuit, pe zidul meridional. Căci acesta este, de fapt, locul în care îl găsim în mod obișnuit, excepție făcînd, din păcate, Voronețul, unde Imnul Acatist se află pe zidul de la nord și într-o stare de conservare destul de proastă. Nu avem dealtfel decît trei ansambluri perfecte, la Humor (pl. XLIII), la Moldovița (pl. XLII) și la Sucevița (pl. LXV). La Suceava, deși fresca e destul de degradată, putem identifica totuși siluetele fiecărei scene, dar cele trei ferestre care, din nenorocire, au fost tăiate ulterior în peretele respectiv, au masacrat pur și simplu sfîrșitul Imnului începînd de la strofa a XVIII-a. La Arbore cinci scene, din partea superioară, au dispărut odată cu tencuiala aplicată pe zid, căderea acesteia nelăsînd să persiste decît strofele 1 și 2, de la 7 la 11, și restul începînd cu scena 13. Nu este nici o îndoială că și în decorația altor biserici a fost inclusă tema aceasta. Cea de la Bălinești, de pildă, unde o parte din tencuiala căzută ne îngăduie să ne facem o idee despre sistemul de decorație folosit în timpul lui Ștefan cel Mare, păstrează, pe abside, cîteva personaje și unele resturi din Judecata de apoi, iar pe zidul meridional lasă să se ghicească douăzeci și patru de cadre din care nu se poate desluși nimic, existînd însă șansa de a fi conținut Imnul Acatist, cu atît mai mult cu cît registrul inferior lasă să se vadă urmele unui Asediu al Constantinopolului.

---

[1] Didron, p. 154 (P.H.).

[2] Menționăm de asemenea că primul Arbore al lui Ieseu care pătrunde în interiorul unei biserici moldovenești e cel de la Cetățuia, lîngă Iași, în secolul al XVII-lea. Pînă acum zugravii îi rezervaseră unul din locurile de frunte ale decorației exterioare. Dar în secolul al XVII-lea, folosirea frescei exterioare căzuse în desuetudine, deși nu dispăruse chiar cu totul; iar influențele grecești deveneau din ce în ce mai stăruitoare. Sînt evidente dealtfel și la Cetățuia și se traduc în special prin limba inscripțiilor. Aici arborele se află, ca și la Dochiariu, în pridvor. Formula secolului al XVI-lea părea, dimpotrivă, eminamente locală (P.H.).

[3] *Quelques notes sur la représentation de l'Hymne Akathiste dans la peinture murale de Bukovine*, Bibl. de l'Inst. Fr. de H. E. en R. *Mélanges*, 1928, pp. 33—49 (P.H.).

[4] Acatistul Maicii Domnului apăruse în iconografia Țării Românești încă din secolul al XIV-lea, la Cozia (V.D.).

[5] Așa ca în unele biserici sîrbești, de pildă Marko (P.H.).

Fără a urmări să studiem în amănunt fiecare dintre scene, pe care le-am analizat în mod succint în articolul redactat pentru *Les Mélanges* 1928, publicate de Institutul Francez din Bucureşti, vom menţiona înainte de toate că iconografia Imnului Acatist din Moldova este destul de diferită de cea pe care o recomandă Erminia, şi destul de diferită şi de cea prescrisă în manuscrisul aflat la Academia Română şi cercetat de dl. Tafrali[1], şi, lucru mai important poate, diferă şi de versiunile adoptate la Muntele Athos, în 1512 în trapeza de la Lavra, în 1568 în pronaosul de la Dochiariu şi chiar mai tîrziu, ca în 1621, în trapeza de la Hilandar. Primele patru scene, care ne prezintă diferite momente din timpul convorbirii Mariei cu îngerul, sînt tratate într-o manieră mult mai simplă în Moldova şi, în pofida exemplului de la Marko, anterior cu două secole, nu fac decît să repete de patru ori acelaşi tablou, Maria stînd jos şi îngerul venind către ea. Chiar şi splendida ilustrare a scenei a IV-a, unde la Marko deja, şi mai tîrziu la Muntele Athos şi în Erminie, ni se înfăţişează mantia (simbolizînd forţa Atotputernicului) pe care o desfac, în spatele Maicii Domnului, doi îngeri, este necunoscută artiştilor moldoveni: numai zugravul de la Suceviţa este la curent cu tema aceasta. Vizitaţia şi Mustrările lui Iosif (strofele 5 şi 6) nu prilejuiesc nici o observaţie, doar că la Humor, Moldoviţa şi Suceava, singurele în privinţa aceasta, Maria şi Iosif sînt înfăţişaţi stînd pe o bancă şi discutînd. Naşterea şi legenda Magilor (strofele de la 7 la 10) sînt la fel ca peste tot, cu o tendinţă spre simplificare; în Fuga în Egipt (strofa 11), Humorul şi Suceava fac notă aparte înfăţişîndu-i pe Maria şi pe Iosif în picioare, dinaintea oraşului egiptean, fără asin şi fără slujitor. Nimic deosebit nici în Întîmpinarea Domnului (strofa 12).

Felul de a concepe scenele simbolice este, dimpotrivă, mai interesant şi mai original. Să menţionăm şi faptul că uneori zugravul interpretează, fără a le înţelege, temele propuse de modelele respective.

Ilustrarea strofei a 13-a („Şi Creatorul înfăţişă noua lui creaţie...") diferă de la o biserică la alta. În vreme ce Humorul şi Suceava urmează aproape versiunea pe care o va da Erminia pentru strofa a 11-a (Fecioara şi Pruncul pe un tron şi adoraţi), Arbore ni-l prezintă pe Iisus într-o aureolă încadrată de simbolurile apocaliptice ale evangheliştilor, ca în Erminie, Moldoviţa tratează subiectul ca în Dionisie scena 18 (Iisus mergînd, urmat de o mulţime plină de respect). Notăm dealtfel că nu este imposibil ca aici dreptatea să fie de partea Moldoviţei, împotriva Erminiei. Strofele 14 şi 16 („Întreaga fire îngerească" şi „Văzînd acest Prunc minunat") urmează îndeaproape versiunea Dionisie[2]; strofa a 15-a („Mîntuitorul în cer şi pe pămînt"), dimpotrivă, se îndepărtează în mare măsură de modelul athonit — excepţie făcînd Suceviţa şi Arbore — Humorul, Moldoviţa şi Suceava înfăţişează pe Tatăl şi pe Fiul stînd faţă în faţă pe o bancă, cu Crucea, deasupra căreia se află porumbelul, între ei. Strofa a 17-a e deosebit de interesantă. În vreme ce Athosul şi Dionisie o prezintă pe Fecioara Maria înconjurată de „retori" care o salută cu adînc respect, doar Suceviţa se conformează acestei formule; Humorul prezintă un împărat şi icoana Sf. Fecioare, în jurul cărora se află episcopi şi bătrîni, aproape aşa cum este ilustrată la Athos strofa a 20-a; Moldoviţa, Arbore şi Suceava prezintă, într-un peisaj stîncos, cîteva personaje căzute pe spate, orbite de lumina pe care o emană Sf. Fecioară şi Pruncul ce planează sus pe cer. Această reprezentare, inspirată în mod cît se poate de cert din scena Schimbării la Faţă, vădeşte strădania, încununată de succes, pe care a depus-o zugravul în adaptarea unei alte teme, care nu e lipsită nici de pitoresc şi nici de profunzime. Aceeaşi remarcă şi pentru a 18-a strofă („Fiindcă a voit să mîntuiască lumea"): pe cînd Erminia prescrie o scenă destul de asemănătoare cu cea pe care ne-o prezintă Moldoviţa pentru strofa a 13-a, Athosul din secolul al XVI-lea găseşte o imagine de toată frumuseţea: Iisus aplecîndu-se şi întinzînd o mînă salvatoare omenirii ce se roagă într-o grotă întunecoasă. Moldova cunoaşte şi ea asemenea tradiţie, dar o interpretează ca o Coborîre la iad (Arbore, Suceviţa), regăsind formula de la Marko; sau înfăţişează pur şi simplu Moartea lui Iisus, fie prin tema Răstignirii (Humor), fie prin aceea a Drumului pe Golgota (Moldoviţa).

În scena ce ilustrează strofa a 19-a (Maria ocrotitoare), o vedem pe Maria, la fel ca şi la Muntele Athos, adorată de Fecioare, dar strofa a 20-a („Un imn universal") este tratată adesea într-o manieră mai amplă. În vreme ce Athosul şi Suceviţa ni-l prezintă pe Iisus stînd pe

[1] O. Tafrali, *Iconografia Imnului Acatist*, *B.C.M.I.*, VII, 1914, pp. 49—84, 127—140 şi 153—173 (P.H.).

[2] Este impropriu să se spună că „urmează îndeaproape versiunea Dionisie", ştiind că Dionisie din Furna s-a născut în 1670, iar cartea sa de pictură a fost redactată abia în anii 1729—1733. Dionisie din Furna nu a făcut decît să compileze mai multe modele iconografice mai vechi şi să redacteze propria sa carte de pictură (V.D).

tron și binecuvîntînd, iar Moldovița în veșmînt imperial, stînd în mijlocul unui mare număr de episcopi, Humorul și Sucevița oferă privirilor noastre uimite o compoziție de mari dimensiuni, la fel de frumoasă ca un tablou sienez, unde se vede Sf. Fecioară cu Pruncul, pe tron, într-o mandorlă, în fața unui splendid peisaj, de jur împrejur cu coruri de îngeri, la picioarele lor fiind adunată o mare mulțime de bătrîni purtînd aureolă.

Maica Domnului cu grota ce ilustrează strofa a 21-a („Lampă luminoasă") este imaginea tradițională, dar Iisus rupînd zapisul lui Adam, în strofa a 22-a, scenă pe care o vedem la Athos și la Sucevița, este înlocuit la Humor și la Moldovița cu Cogorîrea la iad. A 23-a și a 24-a strofă nu pare să-i fi inspirat în mod deosebit pe artiști, care zugrăvesc de două ori adorația, fie a Sf. Fecioare în persoană, fie a icoanei sale. Vom reveni în capitolul următor asupra splendidei compoziții de la Sucevița.

În articolul citat mai sus am scos în evidență toate erorile de la Humor și mai cu seamă incredibila confuzie de la Arbore, care nu lasă nici o îndoială asupra felului mecanic în care unii decoratori copiau teme pe care nu le mai înțelegeau.

Dar n-am putea spune același lucru despre toți artiștii moldoveni, și am văzut dealtfel ce noi tradiții, necunoscute uneori nici chiar la Athos, ne destăinuie pictura Moldovei care, o dată în plus, ne face să înțelegem ce loc important ocupă ea în istoria artei bizantine. Și este de netăgăduit faptul că unele curente iconografice care au trecut prin România au ocolit cu totul alte țări din această parte a Europei.

Rugul în flăcări și Asediul Constantinopolului fac parte integrantă din ilustrarea Imnului Acatist. Prima temă este într-adevăr simbolul preferat al virginității Mariei, și pentru aceasta îl întîlnim în Moldova în mod constant, sub forma unei stînci încununată cu un mare buchet de flori din care se ivește un medalion înfățișînd Fecioara și Pruncul. Așa îl întîlnim la Humor și la Moldovița, așa se lasă încă ghicit la Voroneț și la Suceava. Moise este înfățișat de obicei de două, uneori de trei ori: în momentul în care zărește îngerul, lepădîndu-și încălțările, și eventual în adorare în fața Rugului, sau în fața Tablelor Legii ce se ivesc din cer. O formulă necunoscută la Protaton, dar pe care o regăsim la Lavra încă din 1535, adică la o dată contemporană cu frescele moldovenești.

Cît despre Asediul Constantinopolului, acesta constituie una din scenele cele mai originale ale picturii moldovenești. Nu am auzit vorbindu-se nicăieri în altă parte despre asemenea temă, care nu există în nici un manual și nu se întîlnește decît în cele cîteva biserici din secolul al XVI-lea, pierdute la poalele Carpaților. Mai exact, la ora actuală o întîlnim la Humor și la Moldovița, unde pictura se află într-o stare de conservare aproape perfectă; puțin mai deteriorată, la Arbore și la Baia; se ghicește încă la biserica Sfîntul Gheorghe din Suceava, la cea din Bălinești n-a mai rămas însă, în afara unui crîmpei de cer, a cîtorva stropi de foc și a unui petic cu turnuri, decît silueta incizată pe tencuială, orice urmă de culoare dispărînd cu totul.

Aceste asedii sînt aceleași peste tot, cu excepția unuia singur, cel de la Arbore. Și ni se înfățișează sub forma unui oraș înconjurat de o incintă fortificată, oraș atacat și de pe mare și de pe uscat. În interior are loc o procesiune, cu care prilej a fost scoasă icoana Fecioarei și Sfînta față, procesiune la care ia parte toată lumea, împăratul și împărăteasa, episcopii, dregătorii etc. Colinele din interior, inscripția nu lasă nici o îndoială asupra numelui orașului. În afara orașului se dezlănțuie o furtună care împinge vasele atacanților unele în altele, în vreme ce o ploaie de foc cade peste flota inamică. Despre ce asediu este vorba? Pentru zugrav, nici o îndoială posibilă; este cel din 1453; tunul, uniformele turcești ale ienicerilor și ale călăreților vădesc cu prisosință asemenea lucru. Dar ce interes poate avea acesta să imortalizeze amintirea celei mai mari înfrîngeri pe care a suferit-o Creștinătatea?

Tocmai asupra acestui lucru ne dă fresca de la Arbore lămuririle necesare. Aici, nici tun, nici turci; iar inscripția spune textual: „În 6035 împăratul Kosroi a venit cu perșii și cu... (?) și cu sciții și cu libienii și cu idolatrii împotriva Constantinopolului cu armate, în zilele împăratului Erakli (Heraklius). Rugăciunile au atras asupra lor mînia Maicii Domnului, și Dumnezeu a trimis peste ei tunetul, și ploaia, și focul, și i-a înecat în mare"[1]. Textul acesta clarifică totul. Într-adevăr, în timpul lui Heraklius (dar nu în anul 6035 =527, ci în 626[2]) un mare asalt al perșilor a fost respins grație miraculoasei intervenții a Maicii Domnului, cu care prilej, potrivit tradiției, a fost compus Imnul Acatist. Așa că reprezentarea Asediului Constantinopolului face corp comun

---

[1] Inscripție în Grecu, *Eine Belagerung Konstantinoples in der rumänischen Kirchenmalerei*. Byzantion, I, 1924, p. 288 (P.H.).

[2] Data „6035 (=527)" poate că trebuie să se citească „6135(=626)" (P.H.).

cu Imnul Acatist; trebuia să se amintească originea acestei rugăciuni și să se comemoreze, în același timp, divina protecție a Mariei, și datorită unei greșeli au înfățișat zugravii moldoveni, cu excepția celui de la Arbore, asediul din anul 1453, care avusese loc cu mai puțin de un secol înainte.

Care este totuși motivul pentru care au adoptat moldovenii o temă care nu se întîlnește nicăieri?

Dl. Grecu, primul care nu a semnalat, ci a studiat în mod sistematic aceste asedii[1], emite o ipoteză care nu e lipsită nici de ingeniozitate și nici de verosimilitate. El are convingerea că arta athonită a cunoscut această reprezentare și crede că urmele acesteia se află într-una din minunile arhanghelului Mihail, căruia Erminia îi atribuie, printre altele, o intervenție plină de eficacitate în favoarea Țarigradului[2]. Această minune și cea pe care a făcut-o Fecioara n-ar constitui decît una singură, ca urmare a unei confuzii pusă pe seama unui epitet aplicat Mariei și prin care s-ar fi putut crede că e desemnat arhanghelul. Totuși, oricum ar fi, nicăieri în afară de Moldova de Nord nu vom întîlni această temă, și monumentele unde o găsim reprezentată datează aproape toate de pe vremea lui Petru Rareș. Deoarece nici Voronețul, și nici Sucevița dealtfel, nu o cunosc. Data zidirii bisericii din Bălinești nu e sigură, și poate că numai biserica Sfîntul Gheorghe din Suceava face excepție, dacă e adevărat că a fost pictată în jurul anului 1589. Oricum, știm cu precizie că Asediul a apărut odată cu primele decorațiuni exterioare de la Humor și de la Moldovița.

Dl. Grecu e de părere că asediile de la Moldovița, Humor și Baia au fost lucrate de aceeași mînă[3]. Lucru posibil, avînd în vedere datele atît de apropiate la care s-au executat frescele monumentelor respective[4]. Dar nimic nu ne obligă să ne însușim această opinie; Suceava, Arbore și Bălinești au cunoscut și ele tema aceasta; în plus, am văzut că în ceea ce privește amănuntele chiar Humorul și Moldovița, aceste două biserici surori, se deosebesc în mod fundamental, chiar dacă programul general rămîne același. Și dealtfel nu avem nici un fel de siguranță că același artist a executat și Imnul Acatist și Asediul; dar că Imnul Acatist urmează, în aceste două lăcașuri, două tradiții diferite, e un lucru ce nu poate fi pul la îndoială. Nici chiar Asediul nu e întru totus identic. Constantinopolul, ca în toate bisericile moldovenești, reproduce în silueta-i generală tipul clasic al orașelor, așa cum apare deja în Geneza de la Viena (cf. de pildă reprezentarea orașului Nachor); dar în privința interiorului aportul zugravului moldovean e mai vădit la Humor, unde se poate vedea, la dreapta, o biserică al cărei acoperiș e caracteristic pentru arhitectura moldovenească din secolele XV și XVI.

Să nu ne avîntăm așadar în direcția aceasta, ci să spunem doar că s-a constituit un tip iconografic care, pînă spre sfîrșitul secolului, s-a impus atenției majorității zugravilor din Moldova. Dacă toate bisericile din timpul lui Petru Rareș sînt înzestrate cu un Asediu al Constantinopolului, lucrul acesta denotă că o aceeași concepție generală pare să fi dirijat decorația acestor monumente, și că zugravul însărcinat să acopere cu fresce o biserică știa în mod sigur de existența celorlalte; identitatea rețetelor nu ar fi fost îndeajuns ca singură pentru a se obține două ansambluri atît de asemănătoare, în pofida nenumăratelor diferențe de ordin structural, ca cele de la Moldovița și Humor. Iar ivirea sau însușirea însăși a temei nu poartă ea oare amprenta unor preocupări specifice epocii?

Într-adevăr, faptul că artiștii moldoveni au putut include în decorația exterioară a bisericilor ceva din propriile lor concepții artistice pare în momentul de față un lucru definitiv admis. Nenumăratele trăsături caracteristice locale în detalii, ce se vădesc aproape peste tot, în Menolog și în alte teme; mai mult chiar, unele părți, și nu puține, din însuși programul iconografic, demonstrează că asupra acestei porțiuni din pictură concepția locală se putea exercita în deplina ei libertate. Observațiile pe care le-am făcut în legătură cu decorația de la Voroneț, unde l-am văzut pe sfîntul Ioan cel Nou, patronul Moldovei, în primul rînd al mucenicilor reprezentați pe absidă, stînd față în față cu sfîntul Dumitru, și, pe zidurile pridvorului, redarea amănunțită a vieții aceluiași sfînt, ni se par esențiale în această privință. Vom vedea chiar, în capitolul următor, că viața sfîntului Ioan cel Nou pătrunde în biserică, pe pereții pridvorului de la Sucevița.

Astfel că o preocupare de ordin local, național, putea fi consemnată pe suprafața zidurilor unui monument. Așa stînd lucrurile, nu

[1] *Articolul citat*, în „Byzantion", I, pp. 273–289 (P.H.).

[2] Didron, p. 354 (P.H.).

[3] *Articolul citat*, p. 289 (P.H.).

[4] Asemănările stilistice și iconografice între picturile de la Humor, Baia și Moldovița sînt evidente, încît ipoteza avansată de Grecu merită să fie reținută (V.D.).

ne putem reprima mirarea observînd coincidența apariției motivului privind Asediul Constantinopolului cu domnia lui Petru Rareș, voievodul care, dintre toți urmașii lui Ștefan cel Mare, s-a arătat cel mai fidel tradiției paterne și, cu toate greșelile comise, cel mai demn moștenitor al politicii sale. Tradiție care însemna independența țării față, în primul rînd, de turci; se știe că, în pofida convenției pe care, în 1521, o semnase Bogdan cu turcii, Petru Rareș nu se gîndea decît la posibilitatea de-a scăpa de jugul suzeranității acestora. Or, datele politicii duse de voievod sînt îndeajuns de sugestive. Căci Gritti a fost asasinat în 1534, iar în 1535 a fost semnat acordul cu Ferdinand, cînd voievodul moldav se gîndește să reia în cel mai scurt timp lupta cu turcii; date care coincid oarecum cu cele legate de decorarea Humorului și a Moldoviței. Și atunci cînd știm ce profundă semnificație avea în epocă o ctitorie religioasă, cînd fervoarea unor suverani de calitatea morală a lui Ștefan cel Mare nu cedase încă locul spiritului cavaleresc și energiei personale a lui Mihai Viteazul[1], sîntem îndemnați, și pe bună dreptate, să aflăm care erau preocupările imediate ale fondatorului. Am arătat, în capitolele precedente, că toate bisericile lui Ștefan cel Mare erau legate de anumite evenimente din viața sa sau de unele concepții personale. În timpul lui Petru Rareș atmosfera generală nu se schimbase încă, și ctitoriile sale au la baza lor temeiuri asemănătoare.

Astfel că, o anume ipoteză pare să se ivească de la sine. Căci ce este Imnul Acatist, dacă nu un act de gratitudine pentru izbăvirea de o anume primejdie, îmbinat cu o rugă pentru îndepărtarea aceleiași amenințări? La Constantinopol, în situațiile deosebit de critice, se cînta acest Imn în biserici și se purta în procesiuni solemne în jurul orașului icoana Mariei Vlacherniotissa. Cronicarii ne relatează că prin procedeul acesta s-a reușit să se obțină de mai multe ori ajutorul Reginei Cerurilor, de pildă, în afara asediului din anul 626, în timpul atacurilor date de arabi în 677 sau a celor date de ruși în 860. Amintirea dăinuia încă în 1453, cu care prilej s-au organizat mai multe procesiuni. Nu e oare impresionant faptul de a vedea Imnul Acatist, celebrînd atotputernicia intervenției Fecioarei, și apărarea victorioasă a Constantinopolului (cu amănunte tipice, cum ar fi procesiunea ce străbate străzile), în mod general înfățișată sub domnia unui principe hotărît să înfrunte cu tot curajul primejdiile unui război cu turcii, și mai mult chiar, aproape în clipa în care pornește la luptă pentru a redeschide o problemă rezolvată în mod necorespunzător cu douăzeci de ani mai înainte și de a risca, poate, totul pe o singură carte? Și nu sîntem oare îndemnați să vedem în pioasele ctitorii ale lui Petru Rareș un fel de priveghere a armelor, iar în reprezentarea Imnului Acatist, dacă nu chiar și a Asediului în amintirea căruia a luat naștere acest Imn, materializarea, ca să spunem astfel, a rugăciunilor și a invocațiilor pe care voievodul pune să fie înălțate în momentul cînd e gata să treacă la atac?

Oricît ar fi de ipotetică o asemenea explicație, nouă nu ni se pare mai puțin captivantă, și nicidecum neverosimilă, explicație datorită căreia splendidele biserici de la mijlocul secolului al XVI-lea apar nu numai ca niște interesante monumente de artă, ci ca niște martori deosebit de tulburători ai unuia din momentele cele mai critice din viața națiunii, și ai uneia din cele mai grave hotărîri ale ei. Și există o doză de tragică măreție în acest suprem strigăt de speranță și de încredere, ultimul pe care l-a scos Moldova înaintea eșecului definitiv și a îndelungatei așteptări a reînvierii, ai cărei zori nu aveau să se ivească decît peste mai bine de trei sute de ani.

A patra și ultima temă care nu lipsește niciodată din decorația exterioară a unei biserici moldovenești este aceea a *Judecății de apoi*.

Există mai multe, și încă într-o stare foarte bună: cele de la Humor, Moldovița, Voroneț, Arbore, Rîșca, Sucevița. Din altele n-au rămas decît fragmente, ca la Bălinești. Și se pretează fără nici un fel de greutate la un examen amănunțit și precis.

Ca și în Occident, și pentru aceleași temeiuri, locul de predilecție al Judecății de apoi este peretele de la apus, chiar deasupra ușii principale. Scopul final al vieții unui creștin, scop care nu trebuie să părăsească niciodată mintea unui credincios, este astfel primul lucru ce se impune privirii celui ce intră în biserică. Așa cum o și vedem la Humor, la Moldovița, la Sucevița. Cîteva biserici însă, ca cele de la Voroneț, Rîșca și Arbore fac excepție; la acestea două din urmă Judecata se află pe zidul meridional, dar ușa principală e tăiată tocmai în zidul acesta; cît despre Voroneț, aici Judecata este zugrăvită, cum e și normal, pe zidul de la apus, dar intrarea se face pe la sud și pe la

[1] Cf. N. Iorga, *Phases psychologiques et livres représentatifs des Roumains*, Bul. Sect. Ist. a Academiei Române, 1915, pp. 185—189 (P.H.).

nord. Credem că nu numai datorită obişnuinţei Judecata de la Voroneţ ocupă locul acesta; vasta suprafaţă oferită de zidul occidental se preta mai bine ca oricare alta extinderii pe toate planurile a acestei grandioase compoziţii (cf. pl. XLII, 1). Adăugăm că fresca se află chiar în faţa porţii incintei[1], şi că impresia pe care o produce asupra vizitatorului pus pe neaşteptate în faţa acestei teribile drame este de-a dreptul zguduitoare.

Am putea lua drept prototip oricare dintre Judecăţile acestea de apoi mai sus pomenite; o vom descrie însă pe cea de la Voroneţ, compoziţia de aici fiind cea mai clară, şi-i vom compara detaliile cu cele de la alte biserici.

Suprafaţa zidului e împărţită în cinci registre. Sus de tot se află Dumnezeu-Tatăl bust, în mijlocul cerului ale cărui porţi, cu două canaturi, sînt deschise; iar de o parte şi de alta se înşiruie semnele zodiacului, pe un fel de bandă albă[2] pe care se pregătesc s-o înfăşoare la loc doi îngeri. Ceea ce vrea să spună că vremurile s-au împlinit şi că vechiul univers dispare[3]. La cele două extremităţi stă cîte un arhanghel cu spadă şi cu medalionul lui Hristos.

În al doilea registru tronează Iisus într-o aureolă de mari proporţii, aşezat pe curcubeu[4], cu picioarele pe Tronuri (înfăţişate, ca de obicei, prin cîteva roţi de foc înaripate) şi înconjurat de cetele îngereşti. De o parte şi de alta, cîte un sobor alcătuit din doisprezece membri (cei doisprezece apostoli) ce stau pe nişte jilţuri somptuoase acoperite cu covoare, iar în spatele lor se văd, pierzîndu-se în zare, impresionante miliţii celeste. Între apostoli şi Iisus se află, la stînga (dreapta lui Iisus) Sf. Fecioară, dreaptă şi gravă pe banca ei, la dreapta (stînga lui Iisus) sfîntul Ioan Botezătorul, şi el pe o bancă, dar plecîndu-şi, plin de respect, capul. Este tema numită „Deisis" în toată splendoarea ei supraterestră.

Al treilea registru înfăţişează: la mijloc Hetimasia, tronul gol, care aşteaptă să vină Judecătorul, şi ocupat acum de Carte, Porumbel şi Cruce, pe cînd la dreapta şi la stînga stau îngenuncheaţi şi rugîndu-se Adam şi Eva, înviaţi în timpul Coborîrii lui Iisus în iad şi care au venit să implore îndurarea divină pentru urmaşii lor, condamnaţi să cunoască păcatul datorită propriei lor greşeli. Judecata a şi început, căci se vede într-o parte o mînă dumnezeiască, ţinînd între degete cîteva suflete, lăsînd să atîrne balanţa fatală, în vreme ce la dreapta şi la stînga tronului s-au şi format cîteva grupuri: la stînga noastră cei aleşi, împărţiţi în profeţi, episcopi, mucenici şi pustnici; la margine de tot sfîntul Pavel, într-o atitudine pe care o va avea pretutindeni, întorcînd spatele acestora, cu faţa spre ei însă şi spunîndu-le, potrivit inscripţiei: „Însuşi Mîntuitorul vă cheamă prin glasul arhanghelilor săi."

La dreapta, în spatele lui Moise care li-l arată pe Iisus în care n-au voit să creadă, se înşiruie iudei, turci, tătari, armeni, „arabi" (musulmani), ce se recunosc datorită veşmintelor şi inscripţiei de deasupra lor.

În registrul următor scena se animă. Mijlocul este ocupat într-adevăr de cîntărirea faptelor bune şi a celor rele, cîntărire figurată printr-o balanţă, ţinută de mîna divină de care am vorbit cu puţin înainte, şi pe care diavolii deşartă saci întregi de păcate în speranţa că vor sili talgerul balanţei să se aplece de partea lor. Nimic mai comic decît înverşunarea aceasta a diavolilor: unii cară în spate noi poveri, alţii sar pe tija balanţei, iar unul din ei încearcă chiar să agaţe cu un cîrlig gros micuţul suflet gol ce aşteaptă să i se hotărască soarta. Zugravul stăruie totuşi asupra îndurării divine: numărul celor aleşi este cu mult mai mare decît numărul celor osîndiţi, şi nici chiar în timpul judecăţii sufletul nu e lăsat fără apărare: un înger ţine pe loc talgerul cu faptele bune, alţii alungă cu lovituri de lance sau de trident pe cei mai îndrăzneţi dintre diavoli, şi micuţul suflet drept le dă de înţeles acestora din urmă, fără a se arăta din cale-afară de înfricoşat şi cu un gest plin de modestie şi de elocvenţă, că eforturile lor sînt zadarnice. Sufletele care au fost deja judecate şi-au reluat veşmintele distinctive, de pustnici, de episcopi etc.; iar acum poartă nimburi, în vreme ce în registrul precedent nu le aveau încă, şi se îndreaptă grăbiţi către intrarea în rai, a cărui poartă, păzită de un serafim, le-o deschide sfîntul Petru. Raiul este înfăţişat ca o grădină luminoasă, înconjurată de un zid fortificat, plină de flori şi de arbori. Maica Domnului, pe care o slujesc doi îngeri, stă pe tron şi aşteaptă, gînditoare, sosirea celor aleşi. Lîngă ea, tîlharul cel bun stă în picioare, purtîndu-şi

[1] Vechea intrare în incinta Voroneţului — intrare pe care lucrările de restaurare din anii 1974—1975 au restabilit-o — se afla pe latura de răsărit, prin gangul turnului-clopotniţă. Poarta vestică, la care se referă P. Henry, fusese deschisă în secolul trecut; în prezent nu mai există, ca urmare a reconstruirii zidului de incintă (V.D.).

[2] În fapt banda cu semnele zodiacului nu este albă, ci colorată în dungi de griuri albastre, căci este vorba despre o reprezentare simbolică a cerului (V.D.).

[3] „Cerul s-a strîns ca o carte de piele, pe care o faci sul..." (Apoc. 6, 14). (P.H.).

[4] Apoc., 4, 3 (P.H.).

crucea, fiind primul om care a pătruns în rai, și asta chiar în seara zilei în care a murit Iisus[1]; în sfîrșit, cei trei patriarhi — Avraam, Isaac și Iacob — așezați unul lîngă altul la umbra arborilor, și ținînd în sîn micile suflete drepte. La drept vorbind, amănuntul este prematur, deoarece primii aleși abia au ajuns la poartă. Dar pictura bizantină nu-și face probleme în privința verosimilității și nu se teme de contradicții, deoarece este explicativă, și aici scopul ei este să prezinte credinciosului imaginea clasică a „Sînului lui Avraam"[2]. La dreapta, în partea opusă, e înfățișată Învierea morților: într-un peisaj accidentat, la marginile căruia îngerii sună din trîmbiță, Pămîntul personificat, pe o pernă mare, ține în mîna dreaptă un mormînt din care se ridică cel înviat, înfășurat încă în giulgiu, pe cînd de jur împrejur se deschid alte morminte care-și restituie morții. Mai jos, personificarea Mării, așezată pe doi pești voluminoși, ține într-o mînă stindardul Învierii, iar în cealaltă o corabie pe care odinioară o înghițise și pe care acum, în ziua Judecății, o dă înapoi[3]. Animalele de pe uscat și din mare își joacă și ele rolul în drama aceasta universală, îndreptîndu-se către locul Judecății și aducînd mădularele oamenilor pe care i-au devorat.

Am auzit spunîndu-se că animalele care stau cu spatele spre locul unde se ține Județul (așa cum ar fi cerbul, rața, păstrăvul) din unele reprezentări sînt animale nevinovate care n-au ucis pe nimeni, și pe care folclorul local le socoate chiar providențiale. Nu trebuie însă mers atît de departe. Această seducătoare ipoteză nu este de fapt îndeajuns de întemeiată, căci unele animale se îndreaptă spre locul Judecății fără să aducă nimic, iar altele, la Moldovița de pildă, îi întorc spatele restituind totuși cîteva resturi umane. La Bălinești chiar și Marea stă cu spatele spre Județ.

La stînga Învierii morților, fluviul de foc care izvorăște din picioarele lui Iisus și care a devenit din ce în ce mai mare, se aruncă într-un monstru cu două capete, ce era complet mascat de o enormă pată de ipsos (vizibilă pe pl. XLII, 1) și pe care dl. inginer Rezori și cu mine am reușit, în 1924, după ce am înlăturat tencuiala, să-l scoatem la lumină, astfel încît să-i putem desluși silueta. Valurile rîului poartă cu ele o mare mulțime de damnați, pe Arie în primul rînd, apoi, mai aproape de monstru, pe Liciniu, Mahomed, Maximin, Iulian, și chiar în gurile iadului, la stînga Iuda (care de data aceasta nu e în brațele lui Satana), iar la dreapta Caiafa. Călare pe monstru, îl vedem pe Satana, cu o cupă în mînă, dar restul corpului, cu excepția a patru coarne, a fost fărîmițat în mod sistematic, ca și alți demoni dealtfel. Unii călugări sau țărani ignoranți și superstițioși au distrus imaginile diavolului, acolo unde au putut ajunge pînă la ele, regăsind astfel, ca de atîtea ori în evul mediu, acea teamă instinctivă și milenară de imaginea unei ființe sau a unui lucru ce caracterizează animismul primitiv pe care sufletele simple îl practică și astăzi aproape ca și în timpul primelor dinastii faraonice.

Între rîul de foc și rai, în sfîrșit, întîlnim motivele clasice ale morții celui drept (un înger ia cu sine micul suflet ce iese din gura muribundului, în timp ce David cîntă la harpă, un instrument care seamănă destul de bine cu o mandolină) și a morții păcătosului (îngerul lovește muribundul cu lancea, dar cei doi diavoli care-l chinuiau au dispărut). Îngerul răzbunării ține în mînă un rotulus cu o inscripție pe care o redăm întocmai, dar pe care nimeni din cei cărora le-am arătat-o n-au putut s-o descifreze (fig. 80). Am fi foarte fericiți dacă un specialist în lingvistică ar descoperi cheia acestui mister. S-ar putea să nu fie vorba decît de unele semne bizare, fără semnificație.

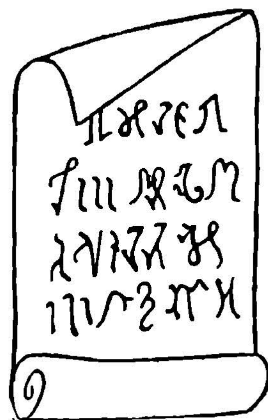


Fig. 80. Voroneț. Rotulus ținut în mînă de Îngerul răzbunării (moartea păcătosului).

Judecățile de apoi din celelalte biserici sînt aproape identice. La Humor (pl. XLV, 2), la același nivel cu Tronul Hetimasiei, în spatele grupului necredincioșilor, se află un înger ce ține un pergament cu semnele zodiacului

[1] Luca, 23, 43 (P.H.).
[2] Luca, 16, 22 (P.H.).
[3] „Marea a dat înapoi pe morții care erau în ea..." (Apoc., 20, 13). (P.H.).

pe el şi care începe să se facă sul. Profeţii, episcopii, mucenicii sînt dispuşi în aceeaşi ordine ca la Voroneţ. Raiul este complet şters; se ghiceşte totuşi Fecioara, tîlharul cel bun şi cîţiva arbori. La Moldoviţa (pl. XLV, 1), regăsim zodiacul în partea de sus, Ioan Botezătorul fiind înfăţişat cu aripi, ca un înger al Domnului ce se află. Variaţiile acestea de amănunte sînt lipsite de semnificaţie. Totuşi biserica de la Humor este singura care ne înfăţişează, jos la dreapta, chinurile iadului repartizate în mai multe sectoare.

O trăsătură esenţială a tuturor judecăţilor constă în faptul că acestea sînt o interpretare a preocupărilor cu precădere teologice ale artiştilor şi a programului monahal care le-a fost impus. În Occident, ca şi în ţările române în secolul al XVIII-lea, damnaţii sînt luaţi din toate clasele sociale, şi sînt osîndiţi în general pentru că au călcat comandamentele morale: bogatul cel rău, morarul care vindea făină stricată, neguţătorul care dădea lipsă la cîntar, prostituata, preotul care-şi încălca îndatoririle, sînt personaje binecunoscute, pe care le întîlnim în catedralele noastre ca şi în picturile epocii lui Brîncoveanu. În Moldova secolului al XVI-lea nimic asemănător. Pe cine duce torentul de foc, alături de Iuda şi de împăraţii care i-au persecutat pe creştini? Pe Arie (Voroneţ, Humor), pe Mahomed (Voroneţ), pe Nestorie: păgîni şi eretici aşadar. În registrul Hetimasiei, cei care sînt pe cale de-a fi osîndiţi sînt cei ce n-au voit să asculte lecţia dată de Moise: iudeii, musulmanii, perşii. La care se adaugă întotdeauna şi unele categorii de creştini neortodocşi: armenii sînt înfăţişaţi cu consecvenţă în mijlocul iudeilor şi al turcilor. La Moldoviţa nu se şovăie să-i pună printre necredincioşi, numindu-i în mod expres, pe catolici, călugării fiind aşezaţi în primul rînd chiar (pl. XLV, 1). Astfel că morala trece pe planul al doilea; marea problemă este Credinţa[1], care, este adevărat, include totul, şi cu care morala se şi identifică dealtfel.

Iconografia este aproape aceeaşi peste tot. Orînduirea personajelor şi a grupurilor e fixă. Se va observa că viitorii aleşi vin la Judecată pe jos, şi nu purtaţi pe nouri ca la Muntele Athos şi ca în ţările române ale secolului al XVIII-lea; dealtfel soluţia moldovenească, ce se apropie mai curînd de unele fresce bulgăreşti (ca cele din pronaosul de la Dragalevci) este, din punct de vedere artistic, net superioară. Se va remarca de asemenea că cei înviaţi se prezintă la Judeţ îmbrăcaţi, dar în timpul cîntăririi faptelor rămîn goi, căci acolo devin anonimi, şi-şi reiau veşmintele pentru a putea intra în rai. În iad, dimpotrivă, sînt goi, ca nişte osîndiţi ce se află, pierduţi în mulţimea anonimă a celor păcătoşi, unde nu mai au nici personalitate, nici putinţa, oricît de mică, de a se sustrage caznelor. Numai în unele mici amănunte intră în joc fantezia artistului — cum ar fi acel diavol care, la Moldoviţa, îl trage de barbă pe primul iudeu, sau acele reprezentări fantastice ale unor demoni de la Voroneţ, care-şi au chipul pe genunchi, pe pîntece etc.; sau, în sfîrşit, eforturile diavolilor pentru ca talgerul unde se află păcatele să se încline spre ei; şi o referinţă specială privind Humorul, unde zugravul se amuză prezentîndu-ne un demon care face acrobaţii pe tija balanţei, sau un altul care se agaţă, cu un cîrlig, de coada încovrigată a unui congener, cocoţat şi acesta pe tijă. Moartea dreptului şi cea a păcătosului se regăsesc şi la Humor; lipsesc însă la Moldoviţa, unde uşa, monumentală, reduce puţin dimensiunile compoziţiei şi incomodează în mod special scena Cîntăririi faptelor. Astfel că o parte din ea este surghiunită pe stîlpii care susţin bolta pridvorului; acolo se găseşte dealtfel aproape toată scena Învierii morţilor, iar cei din urmă damnaţi, maurii, invadează stîlpii de colţ de la sud-vestul acestei încăperi. Dar, după cum se vede, în pofida unor neinsemnate divergenţe, Judecata de apoi din Moldova prezintă un tip fixat cu toată rigoarea, şi, trebuie să adăugăm, mult mai reuşit decît cel reprezentat în majoritatea bisericilor de la Muntele Athos. Şi aici nu se află în trapeză, ca la Lavra sau la Dionisiu, şi nici în pronaos ca la Vatoped sau la Dochiariu, ci chiar la intrare, în plină lumină, unde se impune, am putea afirma, cu brutalitate privirii vizitatorului. Dar chiar şi compoziţia este mai ordonată, mai amplă, concepută în mod mai clar şi mai logic. Chiar şi la Arbore, chiar şi la Rîşca, unde avem de-a face cu o execuţie inferioară, planul iconografic rămîne neschimbat. Aceste judecăţi de apoi din bisericile lui Petru Rareş sînt printre cele mai bune din toată lumea bizantină. Ceea ce pare să se datoreze în mare măsură faptului că, o dată în plus, artiştii moldoveni au regăsit vechile tradiţii bizantine, net superioare celor contemporane. Nu ne putem opri, în special, să nu facem o apropiere între judecăţile de la Voroneţ, Humor

[1] Observaţia lui P. Henry are o valoare fundamentală, dezvăluind substanţa antireformistă a picturilor murale exterioare (V.D.).

și Moldovița și amplul mozaic din bazilica de la Torcello, ce datează din secolul al XII-lea și cu care coincid aproape punct cu punct.

Alături de aceste compoziții de mari dimensiuni, decorația exterioară a bisericii, care este acoperită în întregime cu fresce, cuprinde și alte subiecte. Această a doua categorie de teme pare să fie lăsată, pînă la o anumită limită, la libera alegere a artistului. Cutare biserică aduce laude sfîntului Nicolae[1], alta înalță imnuri de slavă Sf. Fecioare, a treia sfîntului Ioan cel Nou; în altele, locul lăsat liber de marile compoziții este împărțit între mai mulți sfinți.

O serie de scene sînt, totuși, prezente întotdeauna: seria de scene care ilustrează *Geneza*. Ar fi fost într-adevăr surprinzător faptul că tocmai punctul de plecare a acestei mari drame umane care-și găsește dezlegarea odată cu Mîntuirea și cu Judecata de apoi să nu fi fost reprezentat. Istoria Căderii, totuși, nu ocupă locul care ni se pare că i s-ar fi cuvenit; tema aceasta este plasată într-un colț, fie în partea de sus a zidului de la nord (Voroneț, Sucevița), fie pe zidul de la apus (Moldovița, Arbore); și nu comportă, în general, decît o povestire destul de simplă a primelor episoade din Geneză, de la Creațiune pînă la Uciderea lui Abel (Voroneț. Sucevița) sau pînă la Beția lui Noe (Moldovița), adică pînă la sfîrșitul Potopului: și se reduce, adesea, la patru scene, ca la Arbore. Cînd este completă, înfățișează cîteva episoade ale Creației (Pămîntul și Cerul, Adam, Grădina Edenului, Eva, Denumirea vietuitoarelor), apoi Ispitirea (șarpele veșnic încolăcit în jurul arborelui, între Adam și Eva, așezați simetric), Uimirea, Alungarea din rai, Osîndirea la muncă; apoi Nașterea lui Abel, Jertfa lui Abel și a lui Cain, Uciderea lui Abel... Bineînțeles, Creatorul este înfățișat tot timpul cu trăsăturile lui Iisus. Adam și Eva, goi în momentul cînd au fost creați, sînt bogat înveșmîntați în rai, apoi după ce au căzut în ispită, din nou goi, contrast ce trebuia să simbolizeze descoperirea propriei lor goliciuni. Iconografia respectivă este atît de obișnuită încît Geneza aceasta nu ne-ar fi atras atenția dacă nu ar comporta o scenă inexistentă în „Biblie“ și care, așa cum avem credința că am demonstrat nu demult, nu se poate explica decît prin influența literaturii apocrife și populare: este vorba de Zapisul lui Adam. Într-adevăr, scena aceasta se găsește peste tot, la Voroneț, la Humor, la Sucevița, înfățișîndu-l pe primul om, scriind, pe un pergament pe care i-l indică diavolul, „un act de recunoaștere“. Nu vom reveni asupra acestei teme pe care am analizat-o în amănunt, făcînd o apropiere între ea și legendele dualiste, în special bogomilice, legende ce s-au răspîndit și în țările române, și potrivit cărora în urma unui vechi contract încheiat, după caz, cu Adam sau cu Dumnezeu, morții aparțin diavolului[2]. În versiunea adoptată de pictura moldovenească, diavolul pune această condiție absolută pentru a-l lăsa, în schimb, pe Adam să-și lucreze nestingherit ogorul. Adam, pus în fața acestei crude necesități, a semnat, fără să-și dea poate prea bine seama de ceea ce face, osîndirea propriilor săi urmași. Și este reprezentarea populară a acelui „chirograf“ pe care îl rupe Iisus în bucăți în strofa a 22-a din Imnul Acatist, cu prilejul Coborîrii sale în iad. În jurul acestei credințe s-a dezvoltat o întreagă literatură populară, asupra căreia ne-am oprit îndelung în studiul citat mai sus. Era firesc, legendele acestea avînd o mare circulație, ca pactul demoniac, pe care jertfa lui Iisus îl anihilează, să fie reprezentat în mod expres. Se pare totuși că nu i s-a dat o prea mare importanță dincolo de hotarele Bucovinei. Avem și în cazul acesta un exemplu privind influența unei teme folclorice asupra picturii religioase (fig. 81), și nu este singurul.



Fig. 81. Voroneț. Geneza: Zapisul lui Adam.

[1] Acatistul sfîntului Nicolae este reprezentat destul de des în pictura murală, interioară și exterioară, din Moldova, întrucît figura acestui sfînt era asociată cu ideea de ortodoxie (V. Drăguț, *Humor*, București, 1973, pp. 39—40). (V.D.).

[2] Folklore..., „Mélanges“, 1927, de l'Inst. fr., p. 83 și urm. (P.H.).

O altă legendă, chiar şi mai răspîndită poate decît cea precedentă, inspiră într-adevăr o scenă pe care o întîlnim întotdeauna pe partea exterioară a zidurilor bisericilor din Bucovina, deşi sub două forme foarte diferite: este vorba de credinţa în existenţa Vămilor văzduhului, adică a Primei Judecăţi, cea care survine imediat după moarte. Am fost, credem, primul cercetător care a semnalat această reprezentare[1]; şi am făcut, ceva mai tîrziu, un studiu amănunţit în articolul citat cu puţin înainte, ceea ce ne dispensează de comentarii prea ample.

În Viaţa sfîntului Vasile cel Nou se spune că bătrîna slujnică a sfîntului i-a apărut după moarte unuia din discipolii acestuia, pe nume Grigorie, povestindu-i că, însoţită de îngerul său păzitor, a fost nevoită să înfrunte, în drumul său către cer, de douăzeci şi patru de ori agresiunea diavolilor. Fiecare popas era hărăzit unui anume păcat, şi abia după al douăzeci şi patrulea a putut bătrîna slujnică să-şi termine liniştită drumul. Această veche povestire a pătruns în folclorul oriental şi, în variante diferite, legenda Vămilor văzduhului se întîlneşte în povestirile ce se deapănă în serile de clacă pe tot întinsul Moldovei. După cum se vede, Biserica a încuviinţat intrarea acestei istorioare în programul iconografic al lăcaşurilor de cult, socotind că ar putea veni în sprijinul scopurilor sale moralizatoare. Amănuntele scenei, înşiruirea numelor păcatelor sînt exact aceleaşi ca şi în povestirea respectivă, ori de cîte ori ne aflăm în prezenţa unei reprezentări fidele. Care capătă forma unui fel de turn cu douăsprezece etaje duble, ce comunică între ele prin douăzeci şi patru de rampe, fiecare dintre acestea purtînd numele unui păcat şi fiindu-i atribuit un demon prin faţa căruia trebuie să treacă sufletul, asistat de doi îngeri păzitori. În vîrf, o scară ce duce către cerul larg deschis, de unde Iisus îi întinde celui ce-a trecut cu bine prin atîtea încercări o mînă milostivă.

Aşa se prezintă versiunea de la Voroneţ, de la Humor (foarte deteriorată), de la Vatra-Moldoviţei (fig. 82), de la Arbore (unde n-au mai rămas decît siluetele). În celelalte biserici găsim o altă temă, ce pare să fi fost influenţată de Vămi. Este vorba de tema denumită Scara virtuţilor. Pe care n-o întîlnim decît în trei locuri, la Rîşca, la biserica Sfîntul Ilie (pl. XLVII, 2) şi la Suceviţa[2] (pl. LXVII, 1). Comparînd frescele acestor trei biserici am putut constata[3] că lucrarea lui Ioan Climax e urmată punct cu punct, dar că spiritul picturii şi strînsele ei legături cu ilustrarea Judecăţii

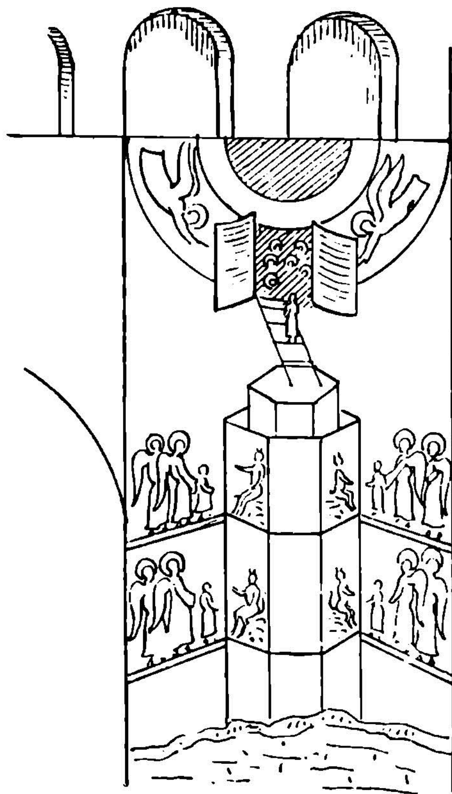


Fig. 82. Vatra-Moldoviţei: Vămile văzduhului.

de apoi confereau o mare doză de plauzibilitate ipotezei că artistul se gîndea mai curînd la o încercare *post mortem* decît la gradele de perfecţiune atinse în viaţă, şi că, fără să-şi dea seama, era obsedat de amintirea Vămilor văzduhului. Vom reveni dealtfel asupra subiectului cînd ne vom ocupa de Suceviţa.

Decoraţia părţii exterioare a zidurilor, pe lîngă temele despre care am vorbit pînă acum, comportă întotdeauna o suită de scene din viaţa unuia sau a mai multor sfinţi.

---

[1] *De l'originalité...*, „Byzantion", I, p. 300 şi urm. (P.H.).

[2] „Scara virtuţilor" a lui Ioan Sinaitul apare pentru prima oară în pictura murală din Moldova la Dobrovăţ (1529), fiind reluată la Rîşca (1552), Suceviţa (1595—1596), Sf. Ilie (cca 1640). De reţinut că în manuscrisele moldoveneşti, „Scara" apare prima oară în 1446, fiind copiată de Gavril Uric (P. P. Panaitescu, *Manuscrisele slave din Biblioteca Academiei R.P.R.*, I, Bucureşti, 1959, p. 178) (V.D.).

[3] *Folklore...*, pp. 64—82 (P.H.).

La Humor, de pildă (pl. XLIII), partea dreaptă a zidului meridional este dedicată vieţii sfîntului Nicolae, în 24 de scene, simetrice faţă de Imnul Acatist şi lucrate probabil de aceeaşi mînă. Proporţiile, personajele, chiar şi fundalurile, sînt întru totul asemănătoare. Viaţa sfîntului Nicolae e mai dezvoltată în Moldova decît ne va indica Erminia, cu două secole mai tîrziu. Aceasta, într-adevăr, cunoaşte doar nouă scene, ignorînd episoadele care revin întotdeauna pe zidurile bisericilor moldoveneşti. Totuşi acestea nu înfăţişează, cum s-ar putea crede, Acatistul sfîntului Nicolae; scenele reprezentate şi strofele Imnului nu au nici un fel de legătură între ele. Şi în cazul acesta, Bucovina a elaborat sau a folosit o formulă specifică, a cărei autoare, fără îndoială, nu este, doar că ea singură i-a păstrat tradiţia[1]. Frescele care se află sub viaţa sfîntului Nicolae, foarte deteriorate, se lasă foarte greu descifrate, dar dezvoltă parabola Fiului risipitor[2]. Pe zidul de la nord, în simetrie cu Acatistul Maicii Domnului, între Arborele lui Ieseu şi pridvor, se ghicesc resturile unor scene din viaţa sfîntului Gheorghe. În sfîrşit, pe stîlpul de la sud-vest al pridvorului se văd, unul sub altul, sfinţii militari Gheorghe, Dumitru, Mercurie şi Nestor; primii trei călări, în poziţie de atac, ultimul pedestru şi luptînd cu Lie păgînul. Stîlpii pridvorului sînt acoperiţi, pe toată înălţimea feţelor lor interioare, de sfinţi în picioare.

La *Vatra-Moldoviţei*, zidul de la nord este dedicat, jumătatea din stînga vieţii lui Ioachim şi a Anei, ca şi vieţii Fecioarei (aproape toate scenele fiind foarte şterse), iar partea dreaptă Învăţămintelor apostolilor. Pridvorul este decorat întocmai ca la Humor.

Voroneţul merită, cu prisosinţă, un popas mai îndelungat. Scenele ce ilustrează vieţile sfinţilor, printre care şi sfîntul Anton, şi care împodobesc zidul nordic sînt foarte deteriorate, deşi se mai pot recunoaşte încă principalele episoade. Dimpotrivă, pe zidul de la sud, viaţa sfîntului Nicolae, ca şi viaţa sfîntului Ioan cel Nou, se află în perfectă stare de conservare (pl. XLVI, 1 şi 2). Prima reproduce principalele scene din relatarea de la Humor, dar nu chiar întocmai. Stilul, bineînţeles, nu diferă prea mult, dar aici nu sînt decît 17 scene, în locul celor 20 de la Humor, şi nu păstrează nici aceeaşi ordine. Cele mai importante totuşi, Hirotonisirea, Nicolae salvînd un om de la înec, înviind năierul, apărînd în faţa împăratului, slobozindu-i pe nevinovaţi, stînd de vorbă cu îngerii şi în sfîrşit Adormirea sa, se regăsesc în ambele biserici, dar tratate în mod deosebit. Începînd din secolul al XVI-lea, artiştii trebuie să se fi bucurat de mai multă libertate atunci cînd nu tratau marile subiecte liturgice. Însuşi Dionisie va scrie în secolul al XVIII-lea, după explicaţiile privitoare la vieţile cîtorva sfinţi: „Urmînd calea aceasta, putem înfăţişa, fie complet, fie parţial, minunile altor sfinţi[3]...“ Monumentele religioase din Bucovina demonstrează că, chiar şi atunci cînd este vorba de ilustrarea vieţii sfinţilor de primă mărime, zugravul nu era nicidecum prizonierul unei tradiţii rigide.

Dar cea mai interesantă compoziţie de felul acesta, de la Voroneţ, este viaţa sfîntului Ioan cel Nou. Acest mucenic naţional al Moldovei a fost un onest neguţător din Trebizonda care a trăit în secolul al XIV-lea. Şi care, într-o bună zi, a pornit pe o corabie către Cetatea Albă, aflată pe atunci sub dominaţia tătarilor, şi căpitanul corabiei, un „Frînc“ (catolic), invidios din pricina pietăţii sale şi furios de-a fi fost pus în încurcătură de către pasagerul său în cursul unei discuţii teologice, a profitat de împrejurări ca să se răzbune. În scopul acesta i-a dat mai-marelui cetăţii să înţeleagă că Ioan ar vrea să treacă la mahomedanism. Exarhul a trimis după Ioan, care a fost adus cu mare pompă în faţa lui, dar neobţinînd de la el decît mărturisirea credinţei ortodoxe, s-a supărat, punînd să fie biciuit fără milă şi aruncat în închisoare. A doua zi, scena s-a repetat întocmai. În cele din urmă Ioan a fost legat de coada unui cal şi sfîrtecat. Un iudeu i-a tăiat capul, iar corpul i-a fost lăsat în mijlocul ghetoului. Creştinii, temîndu-se de mai-marele cetăţii, nu îndrăzneau să-l înmormînteze. Dar iată că trei îngeri, de-o albeaţă orbitoare, au venit să-i privegheze rămăşiţele pămînteşti; un iudeu, luîndu-i drept preoţi creştini, a pus mîna pe arc, dar nici n-a apucat să-l încordeze bine, că a şi înţepenit în poziţia aceasta, rămînînd aşa toată noaptea şi o parte din ziua următoare, pînă ce, arătîndu-şi căinţa

[1] Nu avem nici un motiv să ne îndoim că mediul cărturăresc autohton putea să elaboreze o variantă proprie a Acatistului sfîntului Nicolae, dovezile de creativitate în domeniul iconografic fiind destul de numeroase şi de importante, în primul rînd elaborarea complexului program al picturilor exterioare (V.D.).

[2] Adresăm aici viile noastre mulţumiri d-lui Grabar pentru a ne fi dat ideea acestei interpretări. Parabola se mai află ilustrată la încă două biserici, la Sfîntul Gheorghe din Suceava, sub Arborele lui Ieseu şi la Arbore, în stînga Judecăţii de apoi (P.H.).

[3] Didron, p. 378 (P.H.).

s-a vindecat. Înspăimîntat, mai-marele cetăţii a îngăduit locuitorilor să-l îngroape. „Frîncul" însă, autorul nenorocirilor care se abătuseră asupra mucenicului, a vrut să-i fure trupul în timpul nopţii; dar Ioan a apărut atunci în vis episcopului, care a împiedicat profanarea. Se ştie că Alexandru cel Bun a pus să fie adus la Suceava moaştele sfîntului, fiind apoi depuse în biserica de la Mirăuţi. Se pare însă că sfîntul nu s-a simţit acolo prea bine, căci a dispărut de mai multe ori, pînă ce s-a luat hotărîrea să fie transportat în biserica cea nouă, Sfîntul Gheorghe, unde se află şi astăzi[1]. Ian Sobieski a răpit, în 1686, racla sfîntului şi a dus-o la Zolkiev; în 1783, după anexarea Bucovinei, Iosif al II-lea a hotărît să fie adusă din nou la Suceava.

E firesc aşadar ca mitropolitul Grigorie să fi dispus reprezentarea vieţii sfîntului protector al ţării pe zidurile ctitoriei sale, sfînt în cinstea căruia are loc în fiecare an la Suceava, în ziua de 2 iunie, un impresionant pelerinaj. Zugravul a urmat legenda punct cu punct, aşa cum se poate vedea şi din planşa XLVI, şi a redat totul cu multă vervă, începînd cu prima înfăţişare în faţa mai-marelui cetăţii şi sfîrşind cu aducerea moaştelor la Suceava. Să fi avut în faţa lui un model? Nu avem de unde şti; căci nu ni s-a păstrat nici o reprezentare anterioară celei de la Voroneţ, în afara resturilor de la Bistriţa[2]. Dar, beneficiind de experienţa dobîndită cu prilejul ilustrării menologului şi inspirîndu-se, în ceea ce priveşte detaliile, din realitatea înconjurătoare, acesta a executat, în douăsprezece scene, dintre care două duble, o serie dintre cele mai originale fresce din Moldova. Răposatul O. Luţia a consacrat acestora un impresionant studiu pe care avem satisfacţia să-l cităm[3]. Fără a stărui prea mult asupra părerilor sale în legătură cu posibilul autor al frescelor (despre care autorul crede că este român, iar noi ne alăturăm fără greutate acestei afirmaţii), cu tehnica sau cu iconografia specifică fiecărei scene, vom sublinia doar cîteva trăsături caracteristice. Unitatea, caracterul ansamblului sînt date de factura net populară a povestirii. Astfel, ne spune O. Luţia, cu privire la scena a treia (pl. XLVI, 1), „aceste repetiţii, insistenţa aceasta, tot excesul de cruzime pe care o săvîrşesc cei doi călăi şi înfăţişată de zugrav în povestirea sa, nu se aseamănă oare cu repetiţiile, cu insistenţa, cu expresiile şi cu termenii pleonastici din cîntecele noastre populare?"[4]. În privinţa aceasta, sîntem întru totul de acord cu O. Luţia. Într-adevăr, expresivitatea cu care sînt redate supliciile, numărul călăilor care lovesc toţi deodată, numărul caznelor aplicate în acelaşi timp (cf. scenele 3, 6 şi 7, pl. XLVI, 1), evocă repetiţiile de cuvinte, de cadenţe, de întorsături de frază ce caracterizează doinele româneşti. Această plasticitate se putea observa şi în reprezentarea Menologului; aici însă ajunge la paroxism, ca şi cum natura ardentă şi primitivă a artistului profita, pentru a se manifesta în toată plenitudinea, de prilejul pe care i-l oferea tema respectivă, căci nu exista nici un model care să-i stăvilească spontaneitatea. Procedeul este simplu: tipurile de călăi, orînduirea generală a scenelor îi sînt inspirate de canonul Menologului; anatomiile urmează cu fidelitate modelul bizantin; dar în cadrul acesta zugravul s-a exprimat cu o totală libertate. Observaţi, în scena a treia, spectatorii care privesc pe deasupra zidului şi par să-i aţiţe pe călăi, întocmai ca vecinii, la ţară, care asistă la un conflict local. Sau fantezia cu care sînt alcătuite fundalurile arhitecturale (în special scenele 5 şi 6), unde artistul creează o atmosferă de „orientalism" *sui generis* şi se amuză în mod vizibil să introducă o notă exotică, poate că nu de mai prost gust ca în unele filme moderne care au ca subiect cîte o poveste din „O mie şi una de nopţi". În sfîrşit, nota moldovenească se afirmă în mod victorios prin biserica aceea cu acoperişuri multiple din scena 10 (pl. XLVI, 2), în care se recunoaşte tipul

---

[1] Despre această raclă, vezi Teodora Voinescu, *Cea mai veche operă de argintărie medievală din Moldova*, în SCIA, 1964, nr. 2, p. 265—289 (V.D.).

[2] Prima consemnare privind viaţa, martiriul şi aducerea moaştelor Sfîntului Ioan cel Nou la Suceava o găsim la Gavril Uric, în *Sbornicul* copiat de el în anul 1439. Prima ilustrare a acatistului acestui sfînt apare pe racla de argint în care se află depuse moaştele sale, raclă păstrată în biserica Sf. Gheorghe din Suceava şi databilă în ultima parte a domniei lui Alexandru cel Bun. În 1498, Ştefan cel Mare construia la mănăstirea Bistriţa un turn-clopotniţă, în interiorul căruia a fost amenajat un paraclis închinat, dintru început, Sfîntului Ioan cel Nou. În anul 1534, prin grija lui Petru Rareş, se picta biserica Sf. Gheorghe din Suceava pe a cărei faţadă sudică, în zona naosului, se află o reprezentare a vieţii sfîntului a cărui raclă este adăpostită chiar în acest lăcaş. Cîţiva ani mai tîrziu era decorat cu picturi murale paraclisul Sf. Ioan cel Nou, de la Bistriţa, în ansamblul iconografic fiind cuprinsă şi viaţa sfîntului patron al paraclisului. Aşadar, în 1547, cînd se realizau picturile de la Voroneţ existau îndestulătoare izvoare şi modele autohtone pentru a reprezenta acatistul sfîntului martir de la Cetatea Albă, care devenise, între timp, unul dintre patronii Moldovei (V.D.).

[3] *Legenda Sf. Ioan cel Nou de la Suceava în frescurile de la Voroneţ*, „Codrul Cosminului", I, 1924, pp. 279—354 (P.H.).

[4] *Ibid.*, p. 312 (P.H.).

tradiţional al monumentelor figurate în frescele votive.

Două picturi ne vor mai reţine încă puţin la Voroneţ. *Sfîntul Gheorghe* care decorează partea de jos a contrafortului, la stînga (pl. XLVI, 1), este înfăţişat în chiar clipa în care străpunge balaurul pe care tînăra principesă îl aduce, legat, sub zidurile cetăţii. Sfîntul este imens, la fel de înalt ca şi zidul, iar calul se cabrează cu mişcarea tradiţională cu care ne-au obişnuit deja Humorul şi Vatra-Moldoviţei (pl. XLII, 3 şi XLIII). Cîţiva soldaţi ţintesc monstrul cu săgeţile, în vreme ce, în mijlocul donjonului, regele, regina şi mulţimea de oameni se agită, înspăimîntaţi. Cele două mari personaje ce se află lîngă uşa principală sînt *mitropolitul Grigorie*, de care am vorbit mai înainte, şi *Daniil Sihastrul*. Se va remarca înfăţişarea tipic românească a înaltului prelat: barba lungă şi rotunjită la colţuri evocă mai curînd unele portrete păstrate în palatele episcopale, decît vreun bătrîn prelat bizantin sau athonit, iar trăsăturile feţei sînt cele pe care le au nenumăraţi ierarhi din zilele noastre. Al doilea personaj este o figură destul de bizară, pe care am întîlnit-o de nenumărate ori, unul din acei pustnici veneraţi asemenea sfinţilor încă din timpul vieţii de către oamenii din popor, şi cărora domnitorii nu se dau în lături să le ceară sfatul în clipe de grea cumpănă. Mitropolitul care a renovat biserica a avut tulburătoarea idee de a pune să fie înfăţişat, alături de el, umilul călugăr căruia legenda îi atribuie chiar întemeierea acestei biserici. Fără îndoială că Putna îl reclamă pe Daniil Sihastrul pentru ea, şi prezintă, la mică distanţă, o grotă unde ar fi locuit pustnicul. Dar legenda este luată de la Voroneţ. Căci, potrivit tradiţiei, la Voroneţ l-ar fi întîlnit Ştefan cel Mare pe Daniil după bătălia de la Războieni. Povestirea este plină de farmec şi merită s-o reproducem. Ştefan învins, recunoscîndu-l pe pustnicul a cărui faimă se întinsese în tot ţinutul, şi în tovărăşia căruia — spune o altă legendă — petrecuse în copilăria lui cîteva zile, l-a întrebat dacă trebuie să-şi încerce din nou norocul pe cîmpul de luptă. „Vino lîngă copacul acesta, i-a spus pustnicul, şi ascultă. N-auzi nimic? — Nimic decît geamătul vîntului. — Pune-ţi piciorul peste piciorul meu. — Ce glasuri melodioase desluşesc acuma! a spus voievodul. — Sînt cîntările îngerilor, a răspuns Daniil. Dumnezeu ţi-a dat un semn. Fă legămînt că vei ridica aici o mănăstire, şi vei învinge." Ştefan s-a întors pe cîmpul de luptă, i-a bătut pe turci şi, unsprezece ani mai tîrziu, îşi ţine legămîntul, înlocuind bisericuţa de lemn de la Voroneţ cu splendidul monument pe care îl vedem astăzi[1].

E greu de spus dacă personajul reprezentat aici sub numele de Daniil, alături de Grigorie Roşca, este un portret. Tipul este cel al tuturor călugărilor din pictura bizantină. Figura expresivă a mitropolitului apare astfel şi mai remarcabilă.

Acestea sînt principalele ansambluri ale picturii exterioare din Moldova de Nord a secolului al XVI-lea, pictură atît de interesantă şi de personală. Alte biserici prezintă şi acum, pe partea exterioară a zidurilor, resturi de frescă, dar mult mai degradate. La Suceava, n-au persistat decît siluetele din Arborele lui Ieseu şi din Imnul Acatist[2]; la Sfîntul Ilie, un fragment din Scara virtuţilor; la Rîşca, Judecata şi Scara sînt desfigurate datorită unor repetate retuşări, restul fiind refăcut într-un mod cu totul necorespunzător. Numai biserica de la Arbore, pe al cărei zid de la nord nu se mai vede nimic, dă dovadă de oarecare personalitate pe cel de la sud unde, între Acatist şi Judecată, sînt intercalate patru scene referitoare la Parabola fiului risipitor, şi mai ales pe cel de la vest, acoperit de cincizeci de imagini care se continuă dealtfel pe feţele interioare ale contraforţilor, şi care, cu excepţia părţii de sus, sînt conservate îndeajuns de bine (pl. XLVII, 1). Aceste imagini, care ilustrează viaţa şi suferinţele mai multor sfinţi, vădesc multă vervă şi sînt, în ansamblu, superioare celor ce reprezintă Imnul Acatist de pe zidul meridional. Sînt, oricum, foarte îngrijit lucrate, munţii şi arhitecturile ce alcătuiesc fundalurile au căpătat o extindere mai mare, majoritatea acestor imagini relevînd vocaţia artistului pentru compoziţie. Mulţimile, în special, oricît de simplă ar fi maniera tradiţională, trăiesc şi formează mase impunătoare de oameni; strădania pentru a conferi chipurilor individualitate este şi ea de netăgăduit şi echiva-

[1] Cu ocazia cercetărilor arheologice efectuate în anii 1960—1961, sub pardoselile bisericii de la Voroneţ au fost descoperite urmele bisericii de lemn premergătoare, confirmîndu-se astfel tradiţia. (V.D.).

[2] La biserica Sf. Gheorghe din Suceava lucrările de consolidare şi restaurare (cu îndepărtarea tencuielilor suprapuse) au dat la iveală întinse suprafeţe de pictură exterioară din ansamblul cărora menţionăm doar *Judecata de apoi* (peretele vestic), *Acatistul sfîntului Ioan cel Nou* (peretele sudic), *Rugăciunea tuturor sfinţilor* (pe abside). (V.D.).

lează destul de des cu o reuşită.[1] Nu ne-ar mira faptul ca porţiunea aceasta să fi fost pictată de altă mînă decît restul bisericii[2].

Aşadar, pictura exterioară din Moldova de Nord se vădeşte a fi de-o extraordinară bogăţie. Şi ne prezintă nenumărate teme iconografice despre care celelalte lăcaşuri bizantine nu păstrează nici o urmă sau pe care cel puţin le tratează într-o manieră diferită. Dacă şcoala moldovenească este înrudită îndeaproape cu şcoala athonită, ea se inspiră totuşi din mai vechi tradiţii, bulgăreşti, sîrbeşti, macedonene şi mai vechi încă, regăsind uneori splendoarea celei dintîi ere bizantine. Şi, mai cu seamă, foloseşte aceste tradiţii adaptîndu-le propriei sale viziuni, selecţionînd, inovînd. Suflul popular sparge vechile tipare, animă unele scene clasice, reuşeşte să imagineze altele, atunci cînd tratează de pildă vreo legendă naţională, ca viaţa sfîntului Ioan cel Nou, sau cînd ilustrează anumite credinţe puse în circulaţie de folclorul local, precum Vămile văzduhului sau Zapisul lui Adam. Şcoala moldavă abordează însă în egală măsură şi compoziţia de mari dimensiuni, şi ştie, atunci cînd se află în faţa unei probleme noi ca aceea a frescei exterioare, să elaboreze un vast program iconografic, spre lauda simţului său teologic, ca şi a darurilor sale artistice. Astfel că absidele şi zidurile se acoperă de-o multitudine de personaje sau de scene simbolice, orînduite în mod desăvîrşit, şi încă şi mai bine executate, care, cu toate că nu dau nici un moment senzaţia de umplutură, nu lasă nici o porţiune de zid neocupată.

De unde rezultă cel mai uimitor mozaic ce se poate imagina, dar care nu este lipsit de farmec. Ansamblul nu oboseşte ochiul şi monumentul păstrează, în pofida acestui amalgam de culori, o indiscutabilă tonalitate generală, destul de caldă şi de o gravitate nu fără un anume aer intim. Culoarea dominantă a bisericii de la Suceviţa, despre care vom vorbi ceva mai tîrziu, este verdele: nenumăratele ramuri din Arborele lui Ieseu, nuanţa solului pe suprafaţa căruia se mişcă numeroasele personaje de pe abside — iată, în mare parte, cauza acestei impresii generale. Biserica de la Voroneţ este albastră, de un albastru-închis, profund, foarte plăcut ochiului cînd îl priveşti, dar în acelaşi timp foarte viguros; şi totul datorită culorii de fond a Arborelui lui Ieseu, fond pe care ramurile atît de subţiratice ale acestuia se decupează asemeni unei ghirlande ajurate cu mare fineţe; şi, în egală măsură, fondului tuturor scenelor şi tuturor figurilor de pe ziduri şi de pe abside; în sfîrşit, fondului acelei extraordinare Judecăţi de apoi, unde domină două culori intense, albastrul şi aurul numeroaselor diademe şi nimburi, a căror scînteiere dă poate acestui albastru cea mai înaltă vibraţie şi transparenţa lui maximă.

Albastrul acestor biserici are dealtfel o nuanţă specifică. Cine l-a contemplat nu-l mai uită niciodată. Este un indigo ce nu se poate vedea decît în apele Mării Egee, sau în adîncul cerului Mediteranei răsăritene; dar cerul acesta ajunge uneori şi în România, în timp de mare vipie, sau în strălucitoarele zile ale iernii, cînd termometrul scade la 25° sub zero, iar zăpada şi chiciura îşi aştern alaeaţa-le sclipitoare sub razele de foc ale unui soare scăpărător, ce lunecă pe un cer fără nouri. Aceste biserici din Bucovina sînt un crîmpei de cer şi, fără îndoială, întocmai aşa le-a imaginat şi cel care le-a făurit.

Pe albastrul acesta se suprapun cîteva culori fundamentale, foarte puţin numeroase: aurul nimburilor care se armonizează atît de bine cu culoarea de fond; apoi verdele discret al Arborelui lui Ieseu, care, la Voroneţ mai ales, are o moliciune neaşteptată, părînd a fi ţesut ca un vechi covor persan; apoi albul şi verdele tunicilor sau al veşmintelor dedesubt, roşul şi brunul mantiilor, ale căror nenumărate pete cromatice fac ca ansamblul pictural de pe abside să dea impresia, deosebit de ciudată, a unei mulţimi în mişcare; artistul însă a ştiut să-şi

[1] P. Henry trece surprinzător de repede peste picturile exterioare de la Arbore al căror ansamblu este cu adevărat uimitor prin originalitatea şi bogăţia iconografică, poziţia sa fiind singulară în raport cu toate celelalte biserici decorate la exterior. Peretele vestic cuprinde *vămile văzduhului* (24 episoade), *Geneza* (5 scene) *acatistul sfîntului Gheorghe* (33 scene), *acatistul sfîntului Dumitru* (11 scene), *acatistul sfîntului Nichita mărturisitorul* (22 scene), *acatistul sfintei Paraschiva* (11 scene). Pe peretele sudic se află *Acatistul Maicii Domnului* particularizat prin ilustrarea neinterpretată a Asediului Constantinopolului, *Parabola fiului risipitor*, *Judecata de apoi* cu o redactare foarte generoasă, dar şi cu unele episoade risipite (moartea săracului, moartea bogatului), o impresionantă reprezentare a temei *Rugăciune* în variantă dezvoltată, grupul central fiind încadrat de douăzeci de sfinţi. Pe absida altarului se află marea rugăciune a tuturor sfinţilor (de reţinut figura de mari proporţii a sfîntului Cristofor aşezată în axa altarului). Despre aceste picturi şi-a exprimat un entuziast punct de vedere istoricul de artă Paul Philippot (*Die Wandmalerei*, Wien & München, 1972, p. 60); a se vedea şi lucrarea noastră *Dragoş Coman, maestrul frescelor de la Arbore*, Bucureşti, 1969 (V.D.).

[2] În afara monumentelor menţionate, picturi murale exterioare se mai păstrează la Pătrăuţi (*Judecata de apoi*, pe peretele vestic, degajată parţial), Coşula (*Judecata de apoi*, pe peretele vestic, păstrată fragmentar). (V.D.).

varieze efectele, căci pe suprafața de azur a Judecății de apoi sînt placate mari porțiuni de alb, de brun și de galben, ceea ce însuflețește pur și simplu grupurile de aleși ce se îndreaptă cu un pas grav spre balanța fatală și apoi spre paradis. Și nu este nimic, pînă la dezagreabila pată de un roșu viu, pe care o alcătuiește rîul de foc, pată ce sfîșie în mod brutal savanta armonie a compoziției, care să nu pară calculat cu toată grija pentru a ni se impune cu o forță halucinantă.

Dar, bineînțeles, nu toate ansamblurile picturale sînt deopotrivă de reușite; nici unul poate nu-l egalează pe cel de la Voroneț, ale cărui culori strălucitoare sau grave se îmbină în mod armonios cu tonurile atît de asemenea cerului limpede și sumbrelor păduri de brad din apropiere; dar aproape toate se învecinează cu arta aceasta desăvîrșită și oferă ochiului un complex plăcut și satisfăcător. Iar secretul constă, credem noi, tocmai în faptul că zugravul a folosit acest mic număr de culori simple, fără nici o nuanță dulceagă, fără nici o tonalitate dubioasă ce-ar fi slăbit efectul acordului desăvîrșit dintre notele fundamentale. Și este absolut remarcabil faptul că un atît de mare număr de personaje și de pete de culoare au putut să se contopească într-un tot armonios, simplu fără îndoială și oarecum frust, dar, de asemenea, susținut cu atîta pricepere.

CAPITOLUL VI

TESTAMENTUL ARTEI MOLDOVENEȘTI DIN SECOLUL AL XVI-LEA

Sucevița

Și astfel, mijlocul secolului al XVI-lea a văzut sfîrșitul evoluției a ceea ce s-ar putea numi prima artă moldovenească, sau, dacă dorim, arta moldovenească clasică. Avînt plin de strălucire dar efemer, care nu avea să dăinuie decît o jumătate de secol, pentru a face loc unei arte complet diferite, în care trăsăturilor specific moldovenești ale artei li se vor suprapune încetul cu încetul alte trăsături, străine — muntenești sau rusești în ceea ce privește arhitectura, și grecești, pe deasupra, în ceea ce privește pictura. Încă din 1590, Galata[1] anunța noua formulă, pe care o va desăvîrși secolul al XVII-lea.

Către anul 1600 totuși, arta moldovenească din prima epocă dădea la iveală încă o floare, plină de rafinament și tîrzie, ce includea tot ceea ce dobîndise în răstimp de două secole, lăsînd însă să se întrezărească acea evoluție de neînlăturat: este vorba de biserica de la Sucevița.

Grațios cuibărită într-o vîlcea plină de verdeață, mănăstirea aceasta pare nu mai puțin impregnată de-o tristețe inexplicabilă, pe care ne-o transmit fără îndoială amintirile istorice ce se leagă de ea. Mitropolitul Gheorghe Movilă, ce pare să fie adevăratul ctitor al bisericii[2] (către anul 1584)[3], era frate cu Ieremia și Simion Movilă, faimoși, cu toții, datorită avatarurilor prin care le-a fost dat să treacă. Ieremia (1595—1606), ce pare să fi terminat biserica și să fi pus să fie pictată, cîțiva ani mai tîrziu, a fost alungat pentru scurt timp de pe tron de către Mihai Viteazul în 1600 și forțat să se refugieze la Hotin. Fratele său Simion a murit după o domnie de paisprezece luni, după toate probabilitățile otrăvit (1607). Soția sa, frumoasa doamnă Elisabeta, după o seamă de strădanii deznădăjduite pentru a da tronul fiilor săi, a fost prinsă de turci în 1616 și dusă în captivitate. O casetă mică de argint, suspendată, în mijlocul celor cîteva ouă de struț, de marele candelabru al bisericii, păstrează încă și astăzi două minunate cosițe brune pe care nefericita principesă și le-a tăiat ea singură și le-a trimis, ca cel din urmă dar, mănăstirii ctitorite de soțul și de cumnatul ei. Toate amintirile acestea nu fac decît să sublinieze absența semnificativă a glorioasei apărări a Constantinopolului, care nu lipsește niciodată din lăcașurile ridicate în timpul lui Petru Rareș, dar pe care zadarnic am căutat-o la Sucevița, sub Imnul Acatist. Numai reprezentarea Vălului intercesiunii evocă protecția Maicii Domnului...

Avem parcă de-a face cu o altă Moldovă, a cărei istorie începe în secolul al XVII-lea și, de asemenea, cu o altă artă, care-și face chiar acum apariția. Sucevița marchează punctul extrem, ultima afirmare a Moldovei independente. Și este, în zile de mare tristețe, cea din urmă amintire a epocii lui Petru Rareș. Descrierea ei va fi aidoma unui rezumat al artei moldovenești din perioada ei eroică.

A — TURLA ȘI ALTARUL

Arhitectura, așa cum am văzut mai înainte, nu ne oferă nimic deosebit. Pictura, dimpotrivă, fără a avea valoarea celei de la mijlocul veacului al XVI-lea, este deosebit de interesantă, iar numeroasele inovații pe care ni le prezintă anunță ivirea unei noi formule.

Poate că nu avem de spus mare lucru despre frumoasa figură a Pantocratorului aflat în *turlă*, în afară de aceea că este mai umană și, dacă vrem, mai realistă decît cea de la Voroneț și chiar decît cea de la Moldovița; nu exprimă însă o solemnitate mai puțin maiestoasă, și vădește o mînă surprinzător de fermă

---

[1] Biserica mănăstirii Galata a fost ctitorită de domnitorul Petru Șchiopu în anul 1584 (V.D.).

[2] D. Dan, *Mănăstirea Sucevița*, București, 1923, pp. 9—17 (P.H.).

[3] Mănăstirea Sucevița, cu întregul său complex de clădiri, a fost ctitorită de frații Ieremia, Simion și Gheorghe Movilă în anii 1582—1584 (V.D.).

şi un meşteşug desăvîrşit[1]. Sub îngerii şi serafimii obişnuiţi, sub profeţi şi apostoli, ultimul registru al tamburului este ocupat de o Liturghie divină, a treia versiune a motivului. după cele din bisericile Sfîntul Dumitru şi Sfîntul Gheorghe de la Suceava[2].

Conca altarului însă ne oferă o noutate; căci n-o mai înfăţişează pe Fecioara Maria, ci Înălţarea (pl. XLVIII). Aceasta, înrudită îndeaproape cu Înălţarea de la Popăuţi, este executată totuşi cu mult mai multă fineţe: stîncile nu mai sînt nişte blocuri informe, ci au tăietura clasică, în faţete, arborii sînt mai supli, zborul îngerilor mai natural; Sf. Fecioară, în picioare, îşi menţine atitudinea clasică, de orantă, şi zugravul s-a silit să dea celor doi îngeri care o asistă o atitudine simetrică, braţul dinspre Maria ridicat spre cer, celălalt îndoit şi ţinînd medalionul lui Iisus, capul întors spre fiecare grup de şase de lîngă el. Gesturile apostolilor sînt şi ele ceva mai fireşti. Dimpotrivă, draperia este şi mai prost executată, şi multiplele cute arbitrare denotă procedee tipice de şcoală. Fondul scenei este alcătuit dintr-un mare număr de stele; şi, amănunte neîntîlnite pînă acum, David şi Isaia asistă şi ei la scenă, urcat fiecare pe cîte o stîncă, iar Maica Domnului poartă pe cap o coroană mare, ca în icoanele ruseşti.

Pe traveea care precede conca, şi care este compusă din trei arce uşor retrase unul faţă de celălalt, acolo unde în bisericile dinainte erau numai medalioane, zugravul de la Suceviţa a intercalat un alt subiect, Imnul Acatist; pare că nu s-a putut hotărî s-o elimine pe Fecioara Maria din locul unde domneşte în mod absolut în întreaga şcoală moldovenească de pictură, şi, departe de a se mulţumi cu prezenţa ei în punctul central al Înălţării, îi aduce prinosul veneraţiei sale pictînd pe boltă vestitul şi graţiosul Imn care-i preamăreşte atotputernicia. Şi face lucrul acesta cu destulă abilitate: dacă numărul scenelor este redus (şaptesprezece în loc de douăzeci şi patru) şi dacă ordinea lor, aşa cum vom vedea, este întrucîtva schimbată, zugravul a respectat cel puţin o incontestabilă simetrie (opt scene în două rînduri, de o parte şi de alta a figurii centrale); şi însăşi această figură centrală, care ilustrează strofa 15 ca la Humor şi la Moldoviţa, se intercalează în mod fericit într-o serie verticală alcătuită din Iisus din scena Înălţării, Treimea acatistului, Îngerul judecăţii şi Dumnezeu-Tatăl (pl. XLIX, 2).

Releveul numărul XIII indică succesiunea scenelor. La nord, Buna Vestire se reduce la o singură scenă, a 3-a (Acceptarea Mariei); la dreapta, strofa a 5-a (obişnuita Vizitaţie). Dedesubt sînt plasate strofele 6 (Reproşurile lui Iosif, cele două personaje în picioare şi separate întocmai ca la Muntele Athos) şi 7 (Naşterea, unde, din greşeală, desigur, apar şi Magii). Şi mai jos, se înşiruie strofele 9 (Închinarea Magilor) şi 10 (Întoarcerea Magilor, cu intervenţia Îngerului). În sfîrşit, urmează strofele 11 (Sosirea lui Iosif şi a Mariei în Egipt pe jos, ca la Humor şi la Suceava, în faţă cîteva personaje care îi primesc în genunchi) şi 12 (Prezentarea la Templu, numai cu Simeon în partea dreaptă, ca la Muntele Athos).

Strofa 15, după cum am spus („Dumnezeu în cer şi pe pămînt"), reprezintă Sfînta Treime, ca la Humor, Moldoviţa şi Suceava. Factura tabloului, îndeosebi numeroasele haşuri ce reiază draperiile şi banca atestă influenţa picturii de icoane.

La sud se înşiruie, de sus în jos: strofele 17 (Maria stînd în mijlocul retorilor) şi 24 (Sf. Fecioară în picioare, cu Pruncul, primind omagiile bătrînilor, ale călugărilor şi ale anahoreţilor); apoi strofele 16 (Adorarea îngerilor) şi 19 (Maica Domnului ocrotitoare, foarte curioasă; un personaj, înconjurat de episcopi, ţine în mîini o icoană a Maicii Domnului; avem de-a face, în mare, cu scena de la Lavra sau de la Dochiariu, fără fecioare însă, care, nu ştim pentru ce, aici nu apar deloc); strofele 21 (Anastasis) şi 13 (potrivit cel puţin inscripţiei: „Creatorul a înfăţişat noua sa creaţie" etc.; deoarece Maria într-o mandorlă, în mijlocul unei mulţimi, este greu de interpretat); în sfîrşit, strofele 23 (sf. Fecioară pe tron, cu Pruncul, adoraţi de episcopi) şi 20 („Imnul universal"; Iisus pe tron, de asemenea adorat).

Vedem că, dacă pînă la strofa 15, ordinea strofelor este respectată, nu se mai întîmplă acelaşi lucru cu scenele simbolice: acestea par să-i fi pus cu consecvenţă în încurcătură pe zugravii moldoveni, chiar şi iconografia este oarecum şovăitoare, dovadă alcătuirea scenei a 13-a, sau confuzia, ce pare revelată de locurile lor reciproce, dintre strofele 20 şi 24. Lucru curios, Acatistul pictat pe partea exterioară a zidului pronaosului nu va prezenta aproape nici una din greşelile acestea. Din punct de vedere artistic, însă, Acatistul de la Suceviţa nu dă prilej la nici un fel de critică; conturările şi atitudinile sînt ferme, compoziţia abilă, iar

[1] Autorii picturii de la Suceviţa sînt fraţii Sofronie şi Ioan, care erau, neîndoielnic, români, după cum rezultă şi din unele particularităţi ale inscripţiilor pictate, observate şi de P. Henry (V.D.).

[2] Prima reprezentare a *Liturghiei divine* se află la Dobrovăţ (1529). (V.D.).

comparaţia cu redacţiunile Imnului Acatist menţionate în capitolul anterior nu este în dezavantajul acestuia.

Imnul Acatist este precedat de un arc împodobit cu serafimi și cu îngeri, asistîndu-l pe Îngerul judecății, și de un al doilea arc împodobit cu îngeri de a doua mărime, făcînd de gardă în jurul lui Dumnezeu-Tatăl.

Toată porţiunea aceasta a decoraţiei se prezintă satisfăcător din punct de vedere artistic, dar ne sugerează pictura de icoane; fiecare tablou este valoros pentru el însuşi şi este cu neputinţă ca, privindu-le de jos, să le putem distinge, și asta din pricina fumului de la lumînări care s-a depus pe suprafaţa lor; dealtfel, chiar cînd culorile își păstrau prospeţimea, scenele respective nu aveau prea mult de cîștigat, deoarece sînt plasate prea sus și au dimensiuni prea mici pentru a putea fi cercetate de jos cu oarecare profit. Ne dăm seama că sensul ansamblului începe să se piardă.

Între concă și Împărtășania apostolilor a fost intercalat un registru nou. Acolo unde, în bisericile decorate anterior, nu se vedea decît un rînd de serafimi mai mult sau mai puţin decorativi, apare o scenă de mari dimensiuni, necunoscută pînă acum în Moldova: *Tabernacolul.* Temă a cărei iconografie este cu totul ieșită din comun și interesantă. Deasupra ferestrei se situează un fel de altar protejat de un imens baldachin. În mijlocul acestui altar, într-un mic medalion, Fecioara orantă (ca în Erminie[1]). Pe masă, la stînga, un vas; la dreapta, un relicvariu avînd cinci cupole, iar în fața acestuia un nou medalion cu Maica Domnului (se știe că Maria este denumită uneori *arca alianței*); la mijloc, ceva care a dispărut aproape și care reprezintă poate pîinile din Erminie. În spate, doi serafimi. Alături de altar, la stînga, sfeșnicul cu șapte braţe, prezentat într-o interpretare populară, ba chiar, am putea spune, românească: un picior mare de lemn sculptat, cît un stat de om, cu șapte capete ce par că sînt în așteptarea tot atîtor lumînări. În sfîrșit, la dreapta și la stînga, două personaje necunoscute și foarte șterse, dar care sînt fără îndoială Moise și Aaron; cel din dreapta tămîiază altarul, cel din stînga ţine în mînă un toiag înflorit. De o parte și de alta a Tabernacolului, părinţii celor Douăsprezece Triburi, îmbrăcaţi în veșminte regești, vin cu bogate obiecte de cult, mai cu seamă cupe și flacoane. Inscripţiile sînt încă vizibile, mai ales de la stînga spre dreapta: Zabulon, Iosif, Asahar, Gad (?) și Ruben, Simeon, Levi, Iuda şi Veniamin. Un nume este ilizibil, iar unul dintre regi lipsește.

Este cu neputinţă să nu fim izbiţi de asemănarea dintre scena aceasta și cea, mai veche cu două secole, care decorează absida bisericii domnești de la Curtea de Argeş[2]. Aceeaşi prezenţă a regilor, aceleaşi vase de cult, aceeași adoraţie a lui Moise și Aaron, aceeași concepţie privitoare la sfeșnic, aceeași orînduire generală. Remarcabil e și faptul că la Suceviţa lipsește un rege, în dreapta scenei, unde sînt zugrăviţi numai cinci, și că la Curtea de Argeş, exact la dreapta, unul din regi este acoperit aproape cu totul de ceilalţi. Este cît se poate de sigur că artistul din Bucovina a cunoscut modelul de la care s-a inspirat biserica din Muntenia, dacă nu chiar însăși biserica aceasta. Și totuși pictura de la Suceviţa nu este o simplă copie. La Curtea de Argeş, numele celor Douăsprezece Triburi lipsesc, ca și toiagul înflorit al lui Aaron; forma cortului de aici diferă și ea, relicvariul are înfățișarea mai veche a unui mic sipet gen Saint-Louis, iar sfeşnicul pare aşezat pe masă, aşa cum se cuvine să fie, dar lucrul acesta este de neînțeles pentru zugravul moldovean, care-i lungește piciorul și-l așază pe pămînt, întocmai ca sfeșnicele de lemn ce luminează analoagele. Iar alături, tot pe masă, zugravul bisericii argeșene plasează un al doilea sfeşnic cu șapte braţe, care este un fel de mic sfeşnic cu toartă, mult mai conform tradiţiei, dar care e de prisos și pe care artistul moldovean îl suprimă, din motivul acesta, fără îndoială. Așadar, că modelul a putut ajunge în Moldova prin intermediul Munteniei, este foarte posibil; dar e mai puţin sigur că Argeşul a putut fi el însuși acest model.

Datorită multiplicării scenelor și registrelor, biserica de la Suceviţa pare oarecum înrudită cu faimoasa biserică valahă. Dar multiplicarea aceasta și evoluţia spre pictura specifică icoanelor, în detrimentul decoraţiei arhitecturale, nu-și au începutul la Suceviţa; simptomele acestor fenomene le-am observat încă de la mijlocul secolului al XVI-lea; şi ni s-a întîmplat dealtfel ca, ici și colo, chiar şi la Voroneţ, să atragem atenţia asupra unor teme, ba chiar și asupra unor scene foarte apropiate de unele reprezentări de la Argeş. Printr-o seamă de intermediari necunoscuţi, arta marii necropole din Ţara Românească n-a rămas niciodată complet necunoscută artiștilor moldoveni.

---

[1] Didron, p. 99 (P.H.).

[2] Cf. *Curtea de Argeş, B.C M., I.*, 1923, pp. 204—205, fig. 214 (P.H.).

La stînga impozantei scene a Tabernacolului, registrul se termină printr-o tradițională Sfîntă Treime, sub forma Filoxeniei lui Avraam și a Sarei (pl. XLIX, 1); la dreapta, poziția geometrică este ocupată de un Rug în flăcări, reprezentîndu-l pe Moise (pl. L) de două ori, descălțîndu-se și contemplînd Rugul (adică Medalionul Fecioarei pe o stîncă). Nu vom insista niciodată îndeajuns de mult asupra unei trăsături care ne-a frapat la pictura din concă: dorința zugravului de a prezenta un peisaj. Aceasta va fi chiar una din trăsăturile caracteristice ale artei de la Sucevița. Pe un fundal de stînci ce se profilează pe un cer înstelat pasc sau se odihnesc numeroase oi, iar în mijlocul lor se ivesc de peste tot feluriți arbori, este drept, nu mai mari decît animalele respective, dar desenați cu finețe, zugravul vădind, se pare, un spirit de observație a naturii îndeajuns de exact. Locul Rugului, în altar și sub Imnul Acatist, este dintre cele mai logice.

Al treilea registru, ca și al patrulea, este foarte fracționat de cele trei ferestre ale absidei. Și înfățișează, la stînga ferestrei de la mijloc, Împărtășania cu pîine: sub un imens baldachin, Iisus, asistat de un serafim și de un înger-diacon, îi dă lui Petru anafora, urmat, în glaful ferestrei de la nord, de cinci apostoli, pe care îi urmează, la rîndul lor, în glaful stîng, alte șase personaje. Aceeași orînduire și la dreapta unde Iisus, lucru demn de menționat, îi dă să bea lui Pavel, urmat la rîndu-i de douăsprezece personaje. Se va observa că pe masa din scena Împărtășaniei cu vin se află un potir, dar că Iisus îi întinde lui Pavel un flacon, cu același gest ca la Voroneț. Așadar, cu toate fanteziile italienești de la Moldovița, zugravii nu au părăsit vechile teme iconografice.

La stînga ferestrei de la nord ni se înfățișează o *Cină* ce se inspiră și ea dintr-un vechi prototip, cu Iisus *in cornu dextro*, vorbind cu Iuda întins peste masă, și nedîndu-i atenție lui Ioan care îl întreabă ceva. Ceea ce-i și mai ciudat, este acel ucenic solitar, așezat jos, în fața mesei: este pentru prima dată cînd, în Moldova, apostolii nu se află cu toții de partea cealaltă a mesei. În față, pe zidul de la sud, Spălarea picioarelor amintește atitudinile din scena similară de la Voroneț: Iisus apucînd cu mîna stîngă piciorul lui Petru, cu dreapta binecuvîntînd, în vreme ce Petru își indică propriu-i cap. Aceasta ne întoarce la școala cretană tradițională, așa cum remarcasem și atunci cînd am vorbit despre Voroneț. Ceilalți apostoli, împărțiți în două grupuri, șapte deasupra și cinci dedesubt, prezintă prea puțin interes.

Ultimul registru este dedicat episcopilor, ce prezintă, cu toții, aproape același tip, ușor înclinați înainte, cu spinarea rotunjită, în mînă cu o cruce de mici dimensiuni (ceea ce constituie, în mod mai general, atributul mucenicilor). Aceștia sînt, de la stînga la dreapta, Sofronie, Mitrofan, Amfilohie, Chiril, Atanasie, Grigorie I, Macarie, Silvestru, Iacob și Ioan Gură-de-Aur, Vasile, Grigorie Teologul, Nicolae, Dionisie, Ieroteu, Timoteu, Leon din Catania și Eumeneu. Zugravul, care lîngă fiecare nume adaugă locul de origine al personajului sau mai curînd locul unde a păstorit, a comis o foarte ciudată inadvertență în legătură cu cel de al șaselea personaj. Inscripția începută în slavonă se termină în românește. Binecuvîntată greșeală, vom spune noi, care ne lămurește asupra personalității artistului.

Figurile sînt frumoase dar prea lucrate în serie, nici urmă, aici, de mișcarea și relieful din celelalte registre; siluetele prezintă lipsa de relief și strania subțirime a unui spațiu cu două dimensiuni.

Interiorul ferestrei centrale este împodobit cu Adorația Mielului (Iisus-prunc în patenă asistat, de fiecare parte, de cîte doi îngeri îngenuncheați și cu ripide), iar în ferestrele laterale un serafim planează deasupra celor douăsprezece personaje, pe care le-am pomenit mai sus, din glafuri.

În *diaconicon* nu se mai vede decît, în fața mesei, Simeon ținînd Pruncul în brațe și înconjurat de serafimi, iar pictura din *proscomidie*, cu excepția unui Iisus într-o mandorlă cu simboluri de jur împrejur și un Iisus în mormînt, este complet acoperită cu fum.

B — NAOSUL

Naosul de la Sucevița nu este puțin mai interesant decît altarul.

Prezintă aceeași particularitate de-a multiplica, în proporții pe care nu le-am întîlnit pînă acum decît în pronaos, scene în general foarte bine alcătuite, executate cu multă grijă și deseori cu abilitate, dar o parte din calitățile cărora se pierd datorită distanței prea mari. Pe de altă parte, apare un anumit număr de noi reprezentări.

În primul rînd, decorația concelor și a registrului superior al zidului dinspre apus al naosului este destul de neașteptată și prezintă un mare interes iconografic, ba chiar și artistic.

Conca de la sud (pl. L, 3) este încercuită de un arc mare, foarte afumat, unde se pare că a fost pictată o Coborîre a Duhului Sfînt; extremitățile inferioare ale arcului sînt ocupate de arhanghelii Mihail și Rafail.

Conca propriu-zisă este consacrată unui simbol de prim rang: „Fiu unic, Verb divin, nemuritor și increat..." etc. Ilustrarea este complicată și îndeajuns de greu de interpretat, din pricina stării înaintate de degradare în care se află pictura. Atît cît ne-am putut da seama, zugravul a încercat să concentreze în fresca sa tot ceea ce ilustrează în mod mai adecvat puterea lui Dumnezeu și unitatea celor trei Ipostaze. Într-adevăr, centrul compoziției este ocupat (pl. L, 2) de Hristos Emmanuel înconjurat de serafimi și ținînd în mînă porumbelul, deasupra lui aflîndu-se Dumnezeul Oștirilor. Acesta este flancat de doi serafimi ce par să se miște într-o sferă înstelată, care nu e bineînțeles decît o aureolă, și de patru îngeri în picioare: primul din stînga este un înger-diacon dotat cu o cădelniță, al doilea și al treilea, față în față și de o parte și de alta a lui Dumnezeu Savaot, par să țină în mîini, fiecare, cîte unul din serafimi, în timp ce al patrulea se înclină plin de respect. Sub Emmanuel, Iisus al Milei, stînd în picioare în propriu-i sarcofag, și spunînd mamei sale, care i-a cuprins gîtul cu brațele, să nu-l plîngă, ca și cum ar enunța în mod cît mai precis deșertăciunea morții. Este cu neputință dealtfel să nu te gîndești, în fața acestei asocieri de figuri centrale, la faimoasa rugăciune: „Jos în Mormînt și sus în Ceruri...". Ansamblul este completat și de alte detalii. Mai întîi, la stînga, se află o fîntînă pe care nu mi-o pot explica prea bine (să fie vorba de Izvorul Vieții?); iar dedesubtul ei, o grotă întunecoasă unde se vede un grup de demoni ce privesc cu groază crucea Mîntuitorului care pătrunde înăuntru, în vreme ce un arhanghel lovește cu lancea cîteva personaje ce stau, încovoiate, în grotă (să fie cîțiva osîndiți?). Partea dreaptă a concăi, și mai degradată încă, ne înfățișează un oraș important, prin fața căruia aleargă doi sau trei serafimi, cu sabia în mînă; pe cînd jos, un monstru, din care nu se mai deslușesc decît ghearele, zdrobește cîteva persoane trîntite la pămînt. Această bizară reprezentare trebuie să aibă, fără îndoială, o semnificație apocaliptică.

Este pentru prima dată cînd întîlnim, în România, în conca unei abside, o scenă simbolică și nu una istorică: ceea ce ne pune pe urma unei noi influențe care începe să se exercite cu oarecare forță, influența rusească. Într-adevăr, concepția acestei reprezentări este întru totul asemănătoare cu cea a zugravilor de la Novgorod și de la Pskov, din secolul al XV-lea[1].

Conca de la nord (pl. LIII, 2) se pretează acelorași observații. Cu toate că, și mai afumată decît cea dintîi, dacă așa ceva este cu putință, aceasta lasă să se recunoască marile linii ale unei compoziții simbolice, compusă întru slava Maicii Domnului.

Foarte sus, Dumnezeu Savaot între doi îngeri; de desubt, Maria pe tron purtînd, simbolic, pe sîn, un medalion în care se află Pruncul, asistată de îngerul Bunei Vestiri și de profetul Isaia; de o parte și de alta, Nașterea și Adorarea. De desubt, într-un cerc mare, o fermecătoare viziune a raiului: într-o grădină plină de strălucire, în mijlocul arborilor și a viței-de-vie, stă Sf. Fecioară înconjurată de îngeri; între ea și poarta raiului, Iisus, cu brațele întinse; în grădină, mai multe personaje îngenuncheate și tîlharul cel bun. La dreapta și la stînga raiului, o mare mulțime de profeți, de apostoli, de sfinți de toate vîrstele, de femei sfinte, de episcopi etc. Toată partea aceasta de jos a concăi urmează cu destulă fidelitate prescripțiile pe care le vom găsi consemnate în Erminie sub numele de Salutări[2]. Ansamblul însă este mai complex și vădește același spirit care a inspirat decorația concăi de la sud.

Arcul care înconjoară conca pare să-l reprezinte pe Iisus în mijlocul cărturarilor, într-o compoziție simetrică față de cea care se află în fața ei.

Dar cum să interpretăm compoziția atît de frumoasă (pl. LI) care decorează registrul superior al *zidului occidental*? Este un loc consacrat tot glorificării Fecioarei, ocupat, în general, în Serbia, iar în Moldova începînd din secolul al XVII-lea, de tema Adormirii Maicii Domnului. Din nenorocire, zidurile sînt atît de afumate încît detaliile nu se pot observa cu prea mare ușurință. Se deslușesc totuși, într-o dublă aureolă circulară, Maria cu Pruncul, pe tron, înconjurați de oștiri îngerești. În spațiul format de a doua aureolă zboară, dedesubt, cinci serafimi, pe cînd deasupra (adică, bineînțeles, în spate și ținînd loc de fundal) se întinde un încîntător peisaj unde, în mijlocul arborilor, își înalță cupolele cîteva biserici. De o parte și de alta a acestei scene centrale, și în fața unui bogat fond alcătuit din arhitecturi, se îmbulzesc apostoli, profeți, episcopi, femei sfinte etc. Marele arc în consolă care susține

[1] Podlacha, *Malowidla*, p. 193 (P.H.).
[2] Didron, p. 292 și urm. (P.H.).

turla şi încadrează zidul de la apus este acoperit de îngeri, pictaţi doi cîte doi, în picioare şi purtînd medalionul lui Hristos, în opt panouri, de o parte şi de alta a unui serafim.

Acest magnific tablou nu este frecvent, dar nu ne e cu totul necunoscut. Pare să se înrudească, la prima vedere, cu cel pe care l-am văzut în conca de la nord, dar se deosebeşte de acesta în foarte multe privinţe. Căci, dimpotrivă, reproduce aproape cu exactitate, deşi îi dă o amploare mai mare, compoziţia mai mult sau mai puţin misterioasă pe care am admirat-o pe zidul meridional de la Humor (pl. XLIII), aflată în partea centrală a scenelor ce compun Imnul Acatist, cînd ni s-a părut că artistul a confundat-o, într-o mai mică sau mai mare măsură, cu strofa a 20-a. Reiese destul de limpede că tema aceasta se inspiră din ceea ce Dionisie va numi Salutările, dar aici lipseşte Raiul, mult mai puţin dezvoltat la Humor şi aici decît în conca descrisă mai înainte. Restul corespunde aproape cu totul; profeţii cu inscripţiile lor sînt redaţi cu mai multă fidelitate la Humor, dar se văd cîţiva şi la Suceviţa, la dreapta şi la stînga, în fund. Suceviţa ne oferă o mai inspirată orînduire şi vădeşte un efort remarcabil în ceea ce priveşte compoziţia. Şi poate că nu este lipsit de interes să menţionăm faptul că bisericile din grădină au o siluetă valahă dintre cele mai caracteristice.

Sub acest prim registru, la monumentele pe care le cunoaştem erau reprezentate întotdeauna Patimile, într-o zonă, şi sfinţi în picioare, în registrul inferior. Aici orînduirea este sensibil diferită. Evoluţia semnalată la biserica Sfîntul Ilie continuă: aici avem de-a face cu trei registre care decorează absidele de la concă pînă la baza ferestrelor, şi ar fi loc şi pentru un al patrulea care, nu prea ştim bine de ce, nu există. Căci zugravul a înlocuit printr-o serie de desene geometrice solemnul şir de sfinţi militari cu care eram obişnuiţi. Explicaţia cea mai plauzibilă ar fi aceea că, încă de la început, stranele trebuiau să ocupe, în această biserică mănăstirească, locurile în care le vedem astăzi (pl. LI), mascînd în felul acesta întreg registrul.

Cele două registre superioare fac corp comun şi ilustrează o Viaţă a lui Iisus completă: Naştere, Învăţătură, Minuni şi Patimi; şi sînt separate de al treilea printr-un ornament din frunze de aur.

Recunoaştem cu uşurinţă, de la sud la nord: Naşterea (cu un amănunt puţin frecvent pînă aici, îngerul stînd de vorbă cu Iosif), Numărătoarea, Magii dinaintea lui Irod, Întoarcerea Magilor şi Visul lui Iosif, Fuga în Egipt, Uciderea pruncilor şi Fuga Elisabetei, Pescuirea lui Petru, Vindecarea paraliticului, Începutul propovăduirii, Predica de pe lac, Vindecarea leprosului, Chemarea lui Matei (pl. LI şi LII), două scene pe care nu le-am putut identifica, apoi Potolirea furtunii, un exorcism, Fiica lui Iair, Trimiterea celor Doisprezece, Iisus primindu-i pe cei doi discipoli ai lui Ioan Botezătorul... Seria continuă în al doilea registru, în absida de la sud, începînd cu Înmulţirea pîinilor şi terminînd cu Oncţiunea de la Simon[1], trecînd prin cîteva pilde (Pilda samariteanului) şi vindecări; apoi încep Patimile: Vînzarea lui Iuda, Muntele Măslinilor, iar pe zidul de la apus, Sărutul şi Prinderea; Iisus în faţa lui Anna, Iisus în faţa lui Pilat, Tăgada, Căinţa lui Iuda, Iisus în faţa lui Irod, trimis din nou la Pilat, Pilat spălîndu-se pe mîini, apoi diferite episoade din tema Răstignirii, pînă la sosirea ucenicilor în faţa mormîntului gol.

În sfîrşit, cel din urmă registru, în abside, este ocupat de diferite episoade din Geneză (Animalele, Adam, Eva, Raiul, Dumnezeu binecuvîntîndu-şi lucrarea şi odihnindu-se etc.). Dumnezeu, bineînţeles, este redat sub chipul lui Iisus. Registrul acesta nu se continuă pe ziduri: pe zidul de la apus este înfăţişat Ieremia Movilă, urmat de numeroasa sa familie, oferindu-i lui Iisus biserica pe care, de fapt, nu a întemeiat-o el, ci a înfrumuseţat-o numai. Fresca aceasta, sub forma ei actuală (pl. LIV, 2), nu poate data de la întemeierea bisericii. Iisus ni se prezintă ca un destul de mediocru arhiepiscop copiat de pe o miniatură (după cum o dovedeşte însuşi stilul, în totalitatea lui), chiar şi Maica Domnului este îndeajuns de banală, iar modelul bisericii comportă un mic pridvor deschis ce pare să dea în pronaos, ceea ce este cu neputinţă, iar micile galerii exterioare mai ales nu pot fi contemporane cu biserica, deoarece acestea acoperă pictura de pe partea exterioară a zidurilor[2]. Există totuşi două chipuri desenate cu grijă şi care par a fi

[1] Şi nu Cina mistică, aşa cum, din greşeală, spune I. D. Ştefănescu, p. 147 (P.H.).

[2] Pridvoraşele laterale ale Suceviţei pot fi considerate ca datînd din perioada de construcţie a edificiului, dar cu un mic decalaj. Tabloul votiv datînd din anii 1595—1596 arată biserica cu pridvorul sudic care — se vede bine — acoperă o parte din pictura exterioară. Rezultă că pictorii procedaseră întîi la decorarea faţadelor şi că, în timp ce se aflau în interior, ctitorii au decis construirea pridvoarelor a căror prezenţă este imediat consemnată în tabloul votiv (V.D.).

portrete, cel al lui Ieremia Movilă, destul de asemănător cu cel brodat pe somptuoasa învelitoare de mormînt păstrată la mănăstire, şi cel al Doamnei, soţia sa, care are o faţă frumoasă de moldoveancă, deopotrivă cu mama voievodului, pictată între Ieremia şi Elisabeta. De cealaltă parte a uşii, o scenă foarte curioasă şi al cărei subiect nu se deosebeşte în mod fundamental de tema Deisis, dar execuţia este total diferită: sub un baldachin imens, ce acoperă totul, Iisus-prunc în patenă, deasupra lui aflîndu-se Crucea, înconjurat de serafimi, asistat de două mici figuri aureolate; la dreapta Ioan şi un înger, la stînga Maria şi un înger. În văzduh, îngerii care fac cerul sul.

Aluzia aceasta la a doua Venire pare să fie în legătură cu decoraţia atît de ciudată a uşii, pe timpanul căreia se vede o mînă dumnezeiască ţinînd sufletele celor drepţi, pe intrados aflîndu-se o aluzie la Creaţiune: Iisus şi porumbelul, ambii într-o mandorlă, în vreme ce de-o parte şi de-alta se află Ziua şi Noaptea (un înger purtînd pe cap Soarele şi un altul purtînd Luna). Inscripţia nu lasă nici o îndoială cu privire la intenţiile zugravului: „La început Dumnezeu a făcut cerurile şi pămîntul. Pămîntul era pustiu şi gol; peste faţa adîncului de ape era întuneric, şi Duhul lui Dumnezeu se mişca pe deasupra apelor“ (pl. LIV, 3).

Pe zidul de la nord, un sfînt militar şi Sfîntul Ioan cel Nou, singurii care amintesc şirul de figuri monumentale ce se află întotdeauna în registrul acesta; la dreapta, alegoria viţei-de-vie (pl. LIII, 1).

După cum se vede, inovaţiile nu lipsesc nici în naos şi nici în altar. Ansamblul totuşi, dacă facem abstracţie de cele trei conci, nu este foarte deosebit ca aspect de cel al bisericilor dinainte, iar programul iconografic general rămîne oarecum acelaşi. S-a accentuat doar tendinţa de multiplicare a imaginilor.

Stilul picturii din naosul bisericii de la Suceviţa merită o atenţie specială. Pictura este, în mod vădit, lucrată de aceeaşi mînă ca şi cea din altar; compoziţia este abilă şi ansamblurile mai pline de îndrăzneală decît în monumentele mai vechi; siluetele puţin alungite, adesea oarecum ghemuite, nu sînt lipsite nici de vigoare şi nici de dinamism. Unele scene vădesc chiar calităţile unui tablou de gen; în orice caz, artistul are cunoştinţe foarte precise de perspectivă şi ştie să minuiască mulţimile. Acel „Kubisches System“ la care am făcut de mai multe ori aluzie cînd am studiat menologul aici este aplicat mult mai rar şi începe să facă loc individualizării detaliilor. O scenă, ca cea a Sărutului lui Iuda, ar putea constitui o piesă remarcabilă în orice altă artă (pl. LI, stînga). Centrul tabloului, bine marcat de trădătorul care se aruncă la pieptul lui Iisus, cele două extremităţi subliniate, la dreapta de un iudeu înarmat cu o suliţă, iar la stînga de un soldat cu sabia ridicată (unica amintire a vechii iconografii balcanice), ca şi de Petru trîntindu-l la pămînt pe Malchus, la dreapta, în sfîrşit o mare mulţime de soldaţi, disciplinată însă, care se îmbulzeşte dinaintea unui fundal stîncos, de o ariditate dezolantă, pe cînd cerul, sfîrtecat de o adevărată pădure de halebarde, te duce fără să vrei cu gîndul la faimosul tablou al lui Velázquez, toate amănuntele acestea demonstrînd ceea ce arta bizantină, în contact, evident de data aceasta, cu Occidentul, putea să dea după includerea unor elemente noi, făcîndu-ne să regretăm însă dispariţia rapidă, în Moldova, în secolele următoare, a acestei tradiţii în faţa invaziei a ceea ce va avea spiritul occidental mai plat şi mai fad.

Acest savant efort în ceea ce priveşte compoziţia nu este un fenomen izolat. Numărătoarea, Magii în faţa lui Irod, Oncţiunea de la Simon, Iisus înaintea lui Anna şi Pilat, sau Pilat spălîndu-se pe mîini denotă, deşi într-o măsură mai puţin pregnantă, aceleaşi calităţi. Această ultimă scenă este deosebit de seducătoare (pl. LIII, 1). Atitudinea indiferentă sau maliţioasă a soldaţilor care-l păzesc pe Iisus, gravitatea neobişnuită a iudeilor al căror conducător l-a apucat pe Iisus de mînă şi-şi întoarce faţa către Pilat, vădind o implacabilă seriozitate în acuzaţia pe care o aduce, imobilitatea pricinuită de o atenţie prea încordată de care dă dovadă garda guvernatorului, toate acestea alcătuiesc un tablou cu multă grijă împărţit în trei grupuri al căror calm subliniază, în acelaşi timp, solemnitatea acestei clipe hotărîtoare şi izolarea desăvîrşită în care se află Iisus în faţa duşmanilor săi. Cîteva atitudini sînt în mod special bine redate: cea a iudeului despre care am vorbit, cea a ofiţerului, uşor aplecat spre Pilat, ca şi cum i-ar aştepta ordinele şi cea, mai ales, a primului ostaş din stînga, cu sabia în mînă, încremenit în poziţie de „repaus“, cu capul puţin întors spre prizonierul său, sînt pline de-o extraordinară însufleţire.

Darul de observaţie este, dealtfel, calitatea cea mai de seamă a picturii din naosul de la Suceviţa. Poate că nu există nici o scenă în care să nu se afle unul, dacă nu chiar mai multe personaje, a căror atitudine să nu vădească o

emoționantă veridicitate. Dar și peisajul, după cum am avut prilejul să remarcăm, este redat în mod admirabil. Se observă o surprinzătoare prospețime în grădinile din conca de la nord și în Acatistul Maicii Domnului de pe zidul de la apus; aceeași frăgezime caracterizează și Lumea în care se odihnește în a șaptea zi Dumnezeu, sau cadrul din Predica de pe lac. Orașele sînt tot atît de interesante și ele; prezintă toate același model, dar un model pe care zugravul l-ar fi putut vedea în Transilvania vecină; înaltele turnuri pătrate ale zidurilor de incintă, cu acoperișurile în formă de piramidă, par copiate după cele pe care le putem vedea și astăzi în unele orașe ca Sibiu sau Sighișoara; înfățișarea lor occidentală ne face să ne gîndim la miniaturile din unele manuscrise de-ale noastre din secolul al XV-lea. Fără îndoială că nu toate scenele denotă aceeași perfecțiune; în felul de-a lucra al zugravului moldovean există mult meșteșug și multe formule luate de-a gata; Muntele Măslinilor nu este decît o destul de mediocră suprapunere de trei stînci și de cîțiva copăcei; Tăgada nu-i decît un episod banal care nu trezește nici un fel de emoție; Vindecările nu sînt, adesea, decît niște fapte diverse cu nimic superioare scenelor din menologul de la alte biserici; în sfîrșit și mai cu seamă, căci aceasta este imputarea cea mai gravă pe care trebuie să i-o facem, efortul depus pentru alcătuirea unei compoziții, efortul artistic am putea spune, deoarece nu ne îndoim că asemenea preocupare îi era cunoscută, efortul acesta epuizează capacitățile sale în detrimentul efectului moral și al sentimentului. Din pricină că a dorit să dea expresie tuturor personajelor sale, zugravul n-a mai știut să dea relief eroului principal: Iisus, Pilat, Bolnavul, Petru etc. Ceea ce cîștigă pictura în incontestabilă valoare artistică pierde în profunzime. Este prețul triumfului picturii anecdotice.

În fine, sensul decorației monumentale se pierde. Căci este aproape cu neputință să poți distinge scenele din registrul superior, și nu știi ce trebuie să admiri mai mult, grija cu care sînt tratate detaliile, sau inutilitatea unui efort atît de conștiincios, deoarece nu pot fi apreciate așa cum se cuvine decît cu ajutorul unui binoclu. Aceste defecte sînt reale; nu trebuie să uităm însă, din pricina lor, foarte marile calități pe care le-am semnalat; cea privitoare la compoziție, foarte apropiată de concepțiile occidentale, pitorescul grădinilor, al arborilor și al peisajelor, însuflețirea pe care o vădesc multe din atitudinile personajelor. La care trebuie adăugată și calitatea culorii. Sigur că tonurile sînt întunecate din cauza fumului și, pe alocuri, degradate din cea a umezelii. Înfățișarea naosului nu este mai puțin satisfăcătoare, aș spune chiar odihnitoare pentru ochi, ceea ce ține în primul rînd de știința cu care a fost aplicată culoarea. Există mai mult de o sută de cadre în această decorație, din care se degajă totuși o puternică impresie de unitate, ce contrastează cu petele multicolore și oarecum agresive din bisericile din secolele XVII și XVIII. Deoarece zugravul știe încă să păstreze o anumită măsură, gama sa coloristică rămînînd cea de la Voroneț și de la Moldovița, și că se impune privirii o singură culoare dominantă, albastrul-închis. La care, adăugați splendidul roșu al veșmintelor; o idee de brun, de alb, un verde discret pentru peisaje, în sfîrșit aurul nimburilor și al ornamentelor alcătuite din frunze care luminează întreg ansamblul: rezultă de aici o armonie savantă care îl onorează în cel mai înalt grad pe artist. Impresia de unitate este întărită și de miile de stele răspîndite pretutindeni și care alcătuiesc fundalul fiecărui tablou, fără nici o excepție. Procedeul este monoton și simplist: dar folosit la asemenea scară, creează impresia că toate scenele acestea sacre planează pe un firmament care inundă întreaga biserică.

Se va spune, și este adevărat, că artistul sau artiștii erau pictori de icoane și au avut în față cîteva modele excelente[1]. Totuși, aici nu avem de-a face cu niște cópii banale. Unitatea absolută a stilului (atitudini, arhitecturi, amănunte peisagistice) presupune ceva mai mult decît o opțiune; și artistul care a știut să redea în mod atît de fericit atitudinile pe care le-am relevat și să-și pună mulțimile în mișcare cu atîta forță este mai mult decît un copist; este un artist dotat cu o gîndire viguroasă, care a regîndit el însuși subiectele pe care le-a reprodus, și a cărei viață și personalitate animă, în fiecare clipă, temele consacrate.

C — GROPNIȚA

Ieremia Movilă și fratele său Simion, ca și una din fiicele celui dintîi, Zamfira[2], odihnesc în gropnița care, ca în majoritatea mănăstirilor, există și la Sucevița. Dar trufașa și nefericita

---

[1] P. Henry a sesizat cu sensibilitate calitățile de iconari ale pictorilor de la Sucevița. Că aceștia au fost într-adevăr și iconari, a dovedit Alexandru Efremov cercetînd un grup de icoane provenind de la fosta mănăstire Pîngărați (Al. Efremov, *Ioan și Sofronie, zugravii mănăstirii Sucevița, pictori de icoane*, în „Revista Muzeelor", 1968, nr. 6, pp. 503—508). (V.D.).

[2] Care poate fi văzută pe zidul meridional al naosului, ultima din familia voievodală (P.H.).

Elisabeta a murit în captivitate, surghiunită în cine știe ce harem.

Partea aceasta din biserică a fost înzestrată cu o decorație destul de neobișnuită. Cu excepția registrului inferior, unde se află un oarecare număr de sfinți militari răspîndiți printre apostoli, femei sfinte, profeți și schimnici, restul suprafeței zidurilor este consacrat Vieții lui Moise. Remarcăm în treacăt faptul că registrul de jos este plasat la o înălțime neobișnuită, de un stat de om, pe cînd toată partea inferioară a zidului e acoperită de o draperie imensă, prinsă în nenumărate inele de o vergea imaginară ce face ocolul sălii și care se confundă cu ornamentul de frunze aurite ce tivește partea de jos a frescelor.

În mijlocul bolții se detașează o frumoasă Fecioară Vlacherniotissa (pl. LV, 2), într-un cadru destul de ciudat dealtfel, pe un fundal de stînci lipsite de orice vegetație, înconjurată de simbolurile celor patru evangheliști și asistată de un înger micuț ce se ivește din cer, la dreapta. Faptul că Fecioara se află plasată în centrul Vieții lui Moise, că razele luminoase ce pornesc din propriu-i trup se termină prin cîte o floare, stîncile chiar și soiul acela de rețea care le unește cu partea de jos a aureolei, lasă să se presupună cu oarecare aparență de certitudine că zugravul a ales, drept centru al decorației sale, Rugul în flăcări.

Bolta și zidurile sînt împărțite în trei registre. Viața lui Moise este redată aici, cu o mare abundență de detalii, în circa patruzeci de scene, și constituie una din cele mai bogate ilustrări ale vieții profetului din cîte cunoaștem.

Erminia, cu cele șaisprezece subiecte ale ei, este foarte săracă față de aceasta. Fără a urmări să analizăm toate scenele care alcătuiesc acest ansamblu, ceea ce ar putea avea drept rezultat, și pe bună dreptate, o scurtă monografie, vom releva un anumit număr de detalii iconografice, nu cu totul lipsite de interes. Nașterea lui Moise, la dreapta Fecioarei de pe boltă[1], și care marchează începutul seriei, este puternic impregnată de amintirea altor diverse nașteri. Mama stă pe un pat, aproape tot atît de miraculos pregătită ca și Maria, iar slujitoarele se agită în jurul ei ca și în jurul Anei din Nașterea Maicii Domnului. O slujnică, la dreapta, spală copilul, iar alta îl așază într-un leagăn. Apoi, pe zid, o vedem pe sărmana mamă încredințînd coșul apelor Nilului, mărginit de nenumărați mici arbori de formă triunghiulară, întocmai ca cei cu care ne-a obișnuit restul bisericii. Scena următoare, unde coșul este găsit de fiica faraonului, nu-i lipsită de solemnitate; avem în fața noastră un impresionant cortegiu de fete care o însoțesc pe principesă în plimbarea ei pe malul fluviului. Apoi nimic deosebit, în afară poate de oile aduse la adăpat în țara Madianiților, pînă la Rugul în flăcări (pl. LVI, 2), executat potrivit canonului tradițional, cu Moise care se descalță, îngerul care îl strigă și Maria într-un buchet de flori pe un munte. Există totuși o încercare de a reda într-un mod oarecum realist oile care se îmbulzesc la adăpătoare, ca în scena mai sus-pomenită, și cei doi țapi care se bat. Nimic remarcabil în scena care-i prezintă pe Moise și pe Aaron aduși în fața faraonului, în afară de cămășile de zale ale soldaților și burgul saxon din fund. Scena următoare (evreii ieșind din Egipt) are aproape același fundal. Se va remarca reținerea cu care trece zugravul peste cele zece plăgi ale Egiptului: o singură întîlnire cu faraonul îi este de ajuns pentru a trece la exod. A patrusprezecea scenă însă prezintă cel mai imprevizibil interes istoric: armata egipteană pornind la război, făcînd abstracție de cavalerie, cu căștile și platoșele tradiționale, cu convoiul ei de atelaje și cu uniformele ei moderne. Ultima scenă de pe zid, care îi înfățișează pe evrei conduși de un nor și de un stîlp de foc precedat de un înger, este mai banală; trecerea Mării Roșii însă (scena 17, zidul de la sud) este oarecum curioasă; pe cer, un cap ce suflă cu violență, marea resorbită în două rîuri ce curg longitudinal, în vreme ce, în spatele lui Moise care-și ridică toiagul și a lui Aaron care se roagă, înaintează, în mai multe grupuri, un lung șir de bătrîni, apoi de tineri, apoi de femei. Copiii, ca întotdeauna, l-au stînjenit pe zugrav; există un evident efort de-a observa realitatea, dar cei care încheie alaiul, mergînd alături de femei, par suspendați în aer, picioarele lor abia atingînd poalele veșmintelor materne, care, este adevărat, sînt mult mai lungi decît cele care se poartă astăzi. Cealaltă scenă de pe zidul de la sud, marea înghițindu-i pe egipteni (pl. LV, 1), suscită oarecare interes datorită pitorescului ei și încercării de a-i insufla puțină viață.

Începînd de aici, zugravul pare să dea dovadă de un pic de neglijență, cel puțin în tratarea fundalurilor, din ce în ce mai convenționale. Are chiar un fundal preferat care, după cît ne dăm seama, nu prezintă cine știe ce semnificație: doi munți, la dreapta și la stînga, despărțiți la orizont de un zid din spatele căruia se ivește un turn. Acesta este cazul pentru rugăciunile de

[1] Din care se vede un fragment în planșa LV, 2. (P.H.).

mulţumire ale lui Moise şi pentru Miriam cîntînd la timpană (pl. LVI, 1, prima scenă din stînga), pentru cele douăsprezece izvoare din Elim, care sînt totuşi la o distanţă de trei zile de la scena cu Miriam[1], sau pentru aşezarea Judecătorilor. Motivul acesta forma deja fundalul, în registrul superior al zidului de la nord, în scena în care Moise le ajută pe fetele lui Reuel să-şi adape vitele. Unele episoade sînt şi ele foarte mediocre, şi încredinţarea Tablelor Legii, de pildă (zidul de la nord), este una dintre cele mai banale. Ceea ce nu-l împiedică însă pe zugrav să facă unele fericite inovaţii. Alături de izvoarele din Elim, de un paralelism monoton, scena cu mana cerească şi cu prepeliţele este deosebit de vie şi, păsările mai ales, sînt uimitoare în zborul lor redat cu atîta exactitate şi naturaleţe (pl. LVI, 1). Un efort nesusţinut însă; scena Viţelului de aur este total lipsită de semnificaţie, numeroşii şerpi (scena 28, cf. pl. LVI, 2) care se năpustesc asupra evreilor recalcitranţi nu reuşesc să le inspire nici măcar un gest de teamă sau de surpriză, şi poate că numai consacrarea Şarpelui de aramă (scena 29), deşi tot rece, vădeşte o anume preocupare pentru compoziţie. La ultimele scene, artistul ajunsese la capătul puterilor, aşa că a încredinţat executarea acestora unui ucenic oarecare. Nu mai găsesc nici un tablou demn de reţinut în afară de Consacrarea Arcei Mărturiei (zidul de la sud), Întoarcerea iscoadelor trimise în ţara Canaanului (zidul de la apus), şi, poate, apa izvorînd din stîncă (zidul de la nord, deasupra ferestrei). În prima din scenele acestea, mijlocul este ocupat de Arcă, cu serafimi deasupra şi susţinută de patru bărbaţi, în vreme ce la dreapta şi la stînga, dinaintea unui fundal alcătuit din stînci, se adună o mare mulţime de evrei care lasă centrul scenei complet gol. În cea de-a doua (cf. pl. LVI, 1), Moise şi cei apropiaţi lui vin din stînga, iscoadele înarmate înaintează, venind din dreapta, şi aducînd cîţiva struguri enormi, fundalul, dominînd întru totul scena, fiind alcătuit dintr-un munte cu creste ascuţite la margini şi de o pădure la mijloc. În cea de a treia, în sfîrşit, Moise, solitar, îndreptîndu-şi înalta-i statură în centrul compoziţiei, loveşte cu toiagul în solul stîncos, de unde iese un rîuleţ din care au şi început să bea cîţiva inşi însetaţi, pe cînd două grupe, vădind mai multă gravitate, ocupă colţurile scenei. Solemnitatea acestei minuni săvîrşită în plin deşert este subliniată prin absenţa fundalului.

[1] Exodul, 15, 22 şi 27 (P.H.).

Celelalte scene sînt mult mai puţin interesante. În scena Morţii lui Moise, de pildă, îl vedem pe acesta culcat în mormînt, asistat de un înger care loveşte cu lancea demonul, fără ca zugravul să se fi gîndit, după cum avem impresia, să speculeze posibilităţile pe care i le oferea acest important subiect. Ansamblul denotă însă o muncă îndelungată, deosebit de minuţioasă, de conştiincioasă şi de perseverentă, ca şi cum ar fi fost vorba de nişte icoane portative, fără nici o preocupare în ceea ce priveşte contingenţele arhitecturale sau depărtarea datorită căreia nici nu se pot desluşi, de jos, o seamă de detalii dintre care nu a fost neglijat totuşi nici unul. Ca şi în celelalte porţiuni ale bisericii, mii de stele alcătuiesc, pentru această legendă biblică, un fundal mai mult sau mai puţin atemporal, fără ca artistul să fi profitat de faptul acesta pentru a-şi simplifica peisajele, cele mai multe din ele executate cu o mare fineţe. Culorile sînt aproape la fel cu cele pe care le-am amintit puţin mai înainte. În fine, caracterul moldovenesc al elaborării acestui ansamblu se afirmă de o manieră de netăgăduit mai cu seamă în două scene, cea în care Moise ridică altarul mărturiei (scena 30, zidul de la răsărit) şi cea în care norul acoperă atît pe Moise, cît şi altarul (scena 32, zidul de la sud): în amîndouă cazurile, altarul e reprezentat ca o biserică moldovenească, tipică, avîndu-şi acoperişul ei articulat, tamburul central cu două socluri şi acoperiş ascuţit, ba chiar şi contraforţii (cf. pl. LV, 1).

D — PRONAOSUL

Ieşind din gropniţă, ochiul este puternic impresionat de agitaţia miilor de personaje care-l întîmpină în pronaos. În această vastă şi frumoasă încăpere, generos luminată de patru ferestre cu chenare gotice, artistul a ţinut să înfăţişeze un menolog complet, cele şapte concilii, viaţa sfîntului Gheorghe şi viaţa sfîntului Nicolae. De unde rezultă cea mai complicată învălmăşeală ce se poate imagina, despre care planşa noastră de la numărul LVIII încearcă să dea oarecare idee. Este triumful tendinţei pe care am văzut-o luînd naştere şi dezvoltîndu-se pe întreg parcursul veacului al XVI-lea, către o mai mare cantitate de scene şi către pictura anecdotică. Este absolut imposibil să se poată distinge detaliile, executate totuşi cu grijă, de deasupra celui de al treilea registru pornind de jos, şi mai sînt încă trei, fără să punem la socoteală şi registrul conciliilor. Şi, mai puţin ca oricînd, expresia figurilor nu reflectă nici gîndurile şi nici emoţiile. Tipurile sînt repartizate, toate, în funcţie de anumite canoane, aproape

invariabile, aceleaşi pe care le-am analizat în capitolul al III-lea, cînd am studiat pronaosul de la Voroneţ şi de la alte biserici asemănătoare. Interesul privitorului se redeşteaptă datorită detaliilor exterioare, peisaje mai mult sau mai puţin încîntătoare, fortăreţe mai mult sau mai puţin impozante. Totuşi impresia de ansamblu e agreabilă. Prospeţimea picturii, vioiciunea tonurilor care vibrează la lumină (în special alburile strălucitoare ale unor veşminte, ale arhitecturilor şi mai cu seamă ale inscripţiilor, albastrul intens al fondurilor, roşurile grave ale separaţiilor panourilor şi ale mantiilor, aurul viu al nimburilor şi al semnelor zodiacale, toate acestea alcătuiesc un acord perfect privind culorile fundamentale, realizat poate în mod şi mai magistral decît în toate bisericile precedente. Nici un fel de viariaţie fadă nu mai compromite efectul, nici o nuanţă minoră, nici o modulaţie necorespunzătoare, singurele triluri fiind acelea pe care le făuresc razele de soare atunci cînd prind să se joace cu nimburile. Îndeosebi acel albastru-deschis care va apărea în secolul al XVII-lea şi care va forma fondul tuturor panourilor începînd din veacul următor este încă necunoscut aici.

Bolta, înainte de toate, este de o viguroasă măreţie (pl. LVII). Aflîndu-se în faţa celor două calote separate printr-un arc şi plasate destul de sus deasupra pandantivilor, artistul a ştiut să speculeze în mod îndeajuns de fericit această dispoziţie. Arcul este acoperit de medalioane care, în partea inferioară de la sud, îi prezintă pe Adam (bătrîn şi cu barbă mare), pe Eva (sub chipul unei femei sfinte), pe Avraam, pe Sem (bătrîn) şi pe Abel (tînăr, arătînd locul unde l-a lovit fratele său;) iar în partea inferioară de la nord, pe Iacob, pe Noe (ţinînd în mîini o mică ambarcaţiune cu pînza umflată), pe Matusalem, pe Lemeh (legat la ochi şi ţinînd în mînă un arc şi o săgeată[1]) şi pe Isaac.

În prima calotă, la apus, se află un foarte frumos Pantocrator (pe care inscripţia îl numeşte Dumnezeu-Tatăl), cu o privire adîncă şi pătrunzătoare, a cărui calmă şi oarecum tristă maiestate nu e lipsită de blîndeţe şi nici de tristeţe umană. Aurul nimbului şi razele care emană din trupul său dau acestui personaj un relief extraordinar. Cele opt colţuri ale dublei aureole pătrate sînt ocupate, fiecare, de către un serafim, şi alţi şaisprezece serafimi, dintre care o jumătate din ei ţin o inscripţie purtînd pe ea numele „sfînt"[2], fac înconjurul bazei calotei. A doua calotă, la răsărit, prezintă Sfînta Treime, sub forma ei tradiţională: în jurul unei mese dreptunghiulare, acoperită cu o stofă somptuoasă, sînt aşezaţi trei îngeri. Cel din mijloc e numit în mod expres, iar Avraam şi Sara se grăbesc să-l servească. Un slujitor, în faţa mesei, taie un taur. Cîţiva îngeri în picioare şi cîţiva serafimi fac şi ei înconjurul bazei acestei calote. În prima, ca şi în a doua scenă, dar mai ales în prima, zugravul dă dovadă de un deosebit simţ al decoraţiei arhitecturale, şi totuşi un mare număr de detalii, cum ar fi redarea pliurilor sau a umbrelor cu ajutorul haşurilor, amintesc pictura de icoane.

În sfîrşit, zugravul a profitat cu abilitate de spaţiul rămas liber între arcele longitudinale şi calote pentru a plasa aici patru sinoade, celelalte trei fiind repartizate pe zidurile de la apus şi răsărit. Aceste sinoade se succed în felul următor: primul în fund, pe zidul de la est; al doilea la nord, la stînga Sfintei Treimi, şi al treilea la sud, la dreapta acesteia; al patrulea la dreapta lui Dumnezeu-Tatăl, la sud, al cincilea şi al şaselea pe zidul dinspre apus, deasupra uşii de intrare, iar al şaptelea la nord, la stînga lui Iisus. În aceste şapte compoziţii artistul nu aduce nimic nou şi aspectul fiecărui sinod e aproape identic cu al celorlalte, ceea ce prezintă, dealtfel, avantajul de a conferi o mare unitate registrului superior al zidurilor şi a pune întregul pronaos sub ocrotirea unui impozant număr de prelaţi. Iconografia nu s-a schimbat deloc de la Humor şi de la Moldoviţa, şi este încă destul de deosebită de cea din Erminie; nu vedem nicăieri nici casă, nici pe Sfîntul Duh, nici eretici discutînd în faţa adunării. Fundalul e format de o impozantă gardă temeinic înarmată, ale cărei halebarde se decupează pe cerul înstelat ce se întinde, nu fără măreţie, peste reuniunile acestea solemne. În primul rînd se află întotdeauna împăratul, pe tronul său, înconjurat de opt sau zece episcopi aşezaţi la acelaşi nivel, în spatele lor îngrămădindu-se o mare mulţime de prelaţi. În spatele tronului imperial se află şi cîţiva laici. Discuţiile sînt expulzate într-un colţ, la dreapta sau la stînga, şi nu sînt lipsite de însufleţire; în cursul celui de al doilea sinod un episcop îşi pălmuieşte adversarul; la dreapta, şi, la toate sinoadele, ereticii, fără nimb, sînt puşi pe fugă cu destulă asprime. Dar aceasta se petrece, am putea spune, în culise; maiestatea primului rînd nu e tulburată

[1] Este vorba, fără îndoială, de o aluzie la textul Genezei: „Nevestele lui Lemeh, ascultaţi cuvîntul meu: am omorît un om pentru rana mea, şi un tînăr pentru vînătăile mele" (4, 23) (P.H.).

[2] Aluzie la Cîntarea serafimilor: „Sfînt, sfînt, sfînt este Domnul" (P.H.).

şi pare să ignore, în calmul ei suveran, agitaţia care are loc undeva în spate.

Restul pereţilor e ocupat de Menolog, cu excepţia registrului inferior, separat de celelalte printr-un motiv ornamental alcătuit din frunze, şi dedicat, în partea dinspre nord sfîntului Gheorghe, iar în cea dinspre sud sfîntului Nicolae.

Cele cinci registre care au mai rămas sînt ocupate în întregime de acel imens calendar, atît de complet, încît e prevăzut, la începutul fiecărei luni, cu o despărţitură în plus pentru semnul zodiacal corespunzător (cf. pl. LVIII).

Tipurile, am mai spus, prezintă acelaşi model pe care l-am întîlnit în bisericile precedente. Aşa că nu avem de ce reveni asupra lor. Sînt însă unele trăsături caracteristice foarte interesante la care ne vom opri.

În primul rînd linia care separă despărţiturile între ele. Cu excepţia şirului superior, care face ocolul bisericii, prezentînd doar simplele linii roşii tradiţionale, celelalte despărţituri sînt încadrate de un soi de cablu sau de funie întreruptă din loc în loc de o torsiune. Această decoraţie, aproape necunoscută în alte părţi, pare să indice o influenţă muntenească. Această funie cu torsiuni intermitente e tocmai motivul decorativ care, sub numele de brîu, face înconjurul bisericilor din Muntenia, plasat la jumătatea sau la două treimi din înălţimea zidului, începutul făcîndu-l biserica episcopală de la Curtea de Argeş. Acest ornament sculptural îşi făcuse apariţia de foarte puţină vreme în Moldova, la biserica Galata de lîngă Iaşi; peste cîţiva ani va putea fi văzut şi în Bucovina, şi anume la Dragomirna; dar îşi va fi dobîndit deja un caracter nou, dubla torsiune, spre dreapta şi stînga în mod alternativ, formă sub care va caracteriza şcoala moldovenească începînd din secolul al XVII-lea. Va face carieră şi va sublinia arhitecturile şi în interior, mai cu seamă arcele. Suceviţa însă, care nu l-a adoptat încă pentru decoraţia sa exterioară, ni-l prezintă sub forma lui muntenească, răsucit într-o singură parte. Este, poate, unicul exemplu de acest fel în Moldova.

Sînt, apoi, fundalurile. Dacă nu avem nimic de remarcat în ceea ce priveşte stîncile, nu putem spune acelaşi lucru şi despre arhitecturi. Oraşele sînt lucrate, toate, după modelul semnalat deja în naos sau în gropniţă, modelul specific Occidentului, cel cu care ne-au obişnuit miniaturile din vechile noastre manuscrise. Nu există decît ziduri de incintă crenelate, străpunse de ferestre de tragere, flancate de masive turnuri pătrate, cu acoperişul în formă de piramidă. Să fie vorba doar de nişte simple copii ale unor modele consemnate în cutare sau cutare manual? În parte, da, fără îndoială, dar în mod sigur nu în totalitatea lor. Multe din ele comportă o prea mare varietate, şi mai ales o prea mare veridicitate, pentru ca artistul să nu se fi inspirat, totodată, şi din ceea ce văzuse cu proprii săi ochi. Ce poate fi îndeosebi mai încîntător şi mai autentic, decît acel zid de incintă ce coboară odată cu pantele unei coline care îl maschează pe jumătate, în despărţitura de la 29 martie (pl. LVIII, rîndul 3)? Gîndul zboară spre fortificaţiile Veronei, mai curînd însă spre cele — aflate mult mai aproape — ale Sighişoarei. Legăturile atît de frecvente cu Transilvania, mai cordiale chiar după domnia lui Petru Rareş, nu mai lasă nici o îndoială că arta arhitecturală a acestei provincii era cunoscută în Moldova.

În al treilea rînd, e vorba de peisajul propriu-zis, ce pare să aibă soarta peisajului din miniaturile noastre medievale. Recunoaştem mîna care a decorat naosul şi a ilustrat viaţa lui Moise; Menologul oferea însă o libertate deplină atît darurilor cît şi fanteziei artistului. În scena aceasta de la 29 martie există deja o încercare de a reda un peisaj după natură; în cea de la 31 mai (rîndul 4) există ceva mai mult, schiţarea unei perspective chiar, cu condiţia de-a suprima grupul martirilor din fund; putem spune acelaşi lucru şi despre scena de la 4 septembrie (zidul de la sud) în care casele se etajează pe coasta unui munte stîncos; sau despre cea de la 7 octombrie, unde vedem un oraş ivindu-se de după o colină, sau cea de la 19 ianuarie, unde vedem o pădure pe versantul unui deal; sau despre altele douăzeci. Fără îndoială că artistul nu are încă nici o cunoştinţă în ceea ce priveşte proporţiile şi că nu-l interesează decît latura pitorească. Personajele, care constituie totuşi esenţialul, sînt mult mai mari decît arborii care le înconjoară şi care nu au, aici, decît rolul de umplutură. Dar umplutura aceasta e tratată pentru ea însăşi şi se supune unor anumite legi, chiar şi de perspectivă. Aşa cum se poate observa în acel bizar peisaj montan pe unde trece carul lui Ilie (pl. LIX, 2), sau şi mai bine chiar în încîntătoarea pajişte mărginită de arbori, de unde un arcaş trage în mucenicul Foca, aflat într-un cuptor (22 iulie, aceeaşi planşă). E limpede că arborii, iarba, cerul alcătuiesc un tot independent şi foarte atrăgător. Există dealtfel unele cazuri, cînd, fără a se supune încă regulilor picturii de şevalet occidentale, artistul de la Suceviţa izbuteşte să compună cîteva tablouri mari, pline de viaţă şi de prospeţime, aşa cum e de pildă cel în care

înfățișează strămutarea rămășițelor pămîntești ale lui Ioan Gură-de-Aur, tablou peste care trece un puternic suflu marin și care atrage ochiul privitorului de îndată ce intră în sală (zidul de la nord, partea de sus, pl. LIX, 1). La dreapta, orașul cu crenelurile, turnurile și bisericile lui și cu procesiunea care așteaptă pe țărm; celălalt oraș în depărtare, iar între acestea două flota de caravele și de bărci alcătuiesc un ansamblu lucrat cu grijă și de un mare efect. Zugravul știe bine că ambarcațiunile, cu cît se îndepărtează cu atît devin mai mici; ceea ce ne îngăduie să nu-l suspectăm de ignoranță atunci cînd, în alte ocazii, trece cu vederea perspectiva.

Dealtfel, și aceasta e a patra observație pe care ne-a sugerat-o pronaosul de la Sucevița, spiritul de observație este unul din darurile de netăgăduit ale artistului nostru. Are un ochi precis și e atras spre notațiile pitorești. Caravela lui e ireproșabilă, seamănă întru totul cu modelele de la Muzeul Marinei de la Paris sau de la Madrid, și redă cu deosebită grijă hobanele, gabiile, pînzele umflate de vînt, ca și manevra propriu-zisă. Se va observa că celelalte echipaje, aflate în plină mare, se lasă în voia vîntului, nepregătindu-se încă să acosteze (pl. LIX, 3). Același spirit de observație se vădește și în atitudinea arcașului care trage în Foca (pl. LIX, 2), în gestul apostolului Toma care cade și încearcă să se ferească de lovituri (6 octombrie, zidul de la sud) etc. etc. Dar ceea ce frapează în această decorație e, mai cu seamă, înclinarea către pitoresc. Căci aceasta îi inspiră, în parte, încîntătoarele peisaje de care am pomenit, dar se vădește și în unele detalii pline de neprevăzut. Moaștele sfîntului Ștefan sînt aduse, de pildă, la 2 august, pe spatele a doi catîri destul de îndărătnici pe care un catîrgiu îi mînă din urmă plesnindu-i fără cruțare cu biciul; dar cum un altul crede de cuviință să-i lovească în cap, catîrii se opresc locului, cu picioarele bine înfipte în pămînt, și refuză să meargă mai departe (pl. LVIII, jos). Imaginația artistului născocește instrumentul de tortură cel mai complicat cu putință pentru a-l strivi între două scînduri pe episcopul Marcu (29 martie, pl. LVIII), care, în realitate, a murit de moarte bună. Și îl ajută uneori să creeze sau să adopte unele peisaje pline de farmec, ca cel în care se poate vedea martirajul sfinților Olimp, Oreste și Rodion (10 noiembrie, pl. LIX, 3), despre care ai putea jura că sînt luate din una din cărțile noastre de rugăciuni, cu fortăreața în fund și cu cîmpiile sale în prim-plan, unde ar fi de ajuns să înlocuim martirii cu niște plugari. Desigur, artistul care a pictat toate scenele acestea era înzestrat cu multă răbdare, dar și cu un incontestabil talent. Să fi fost român? E mai mult decît probabil; trăsăturile locale pe care le-am semnalat deja se regăsesc și în pronaos; fundalurile deseori transilvane nu trebuie să ne înșele, căci de mai multe ori în pictura sa se ghicește amintirea Moldovei. Arhitectura care alcătuiește fundalul Soborului arhanghelului Mihail (8 noiembrie, pl. LIX, 3) nu e, propriu-zis, o biserică moldovenească, dar e puternic inspirată de una din ele. Și nu va fi pentru ultima dată. Nu e inutil poate să menționăm Botezul Domnului (6 ianuarie, pl. LVIII): între Ioan Botezătorul și cei trei îngeri, Iisus stă în apele rîului, în picioare pe o piatră, avînd în mînă o hîrtie, chirograful lui Adam. Credința potrivit căreia, Iisus, în momentul botezului, se urcă pe piatra sub care se găsea contractul încheiat între Satana și Adam și o sfărîmă, e deosebit de populară și răspîndită în România, lucru pe care l-am semnalat și într-un studiu anterior[1]...

Adăugăm încă două observații. Prima că artistul, atunci cînd are de-a face cu doi sfinți comemorați în aceeași zi, îi reprezintă pe amîndoi în aceeași casetă, chiar dacă nu au nici o legătură unul cu altul. Cînd îi prezintă pe amîndoi în picioare, cînd unul din ei asistă la caznele celuilalt, în caz că nu sînt supuși la chinuri în același timp. Astfel la 22 iulie (pl. LIX, 2) Maria Magdalena stă, plină de gravitate, cu vasul de smirnă în mînă, lîngă locul unde e ars Foca. Chiril, la 29 martie, e decapitat nu departe de locul unde e strivit Marcu (pl. LVIII) și așa mai departe.

A doua că, în pofida originalității sale, zugravul — și cum ar putea fi altfel cînd e vorba de o decorație atît de bogată? — lucrează în serie și folosește adesea un canon general, ceea ce nemții numesc *Schablon*, întocmai ca și predecesorii săi. Nu vorbesc nici de personaje și nici de tipurile de cazne, ceea ce nu ar surprinde pe nimeni, dar el nu va face nici o deosebire nici chiar între Nașterea Domnului, cea a Fecioarei sau cea a sfîntului Gheorghe. Toate acestea comportă același model: mama, la stînga, așezată în pat și ținîndu-și copilul în brațe, în vreme ce slujnicele sale se apropie pe la spatele unei mese mai mult sau mai puțin îmbelșugate. Adormirile sînt lucrate și ele, toate, după același model, cu excepția Adormirii Maicii Domnului, prea individualizată de iconografia sa proprie. Mai e nevoie să adăugăm

[1] *Folklore et Iconographie*, p. 89 (P.H.).

că viața sfîntului Nicolae și cea a sfîntului Gheorghe sînt tratate, în întregime, în stilul Menologului? I se întîmplă uneori ca, datorită obișnuinței, să scrie „(și tovarășii săi)" chiar atunci cînd martirul nu are nici unul, și să înfățișeze mai mulți morți (de pildă sfîntul Timotei, la 3 mai). Uneori se înșeală cu o zi, sau citește prost numele, luînd-o pe sfînta Teodora drept sfîntul Teodor etc. Erorile acestea, puțin frecvente dealtfel, ne amintesc de folosirea constantă a manualelor. Așa că nu ne-ar fi de nici un folos, poate, să încercăm a afla ce biserici a putut cunoaște zugravul: codexul explică în suficientă măsură, și aproape întotdeauna, asemănările dintre ele. Am văzut totuși în mod constant, în această plimbare pe care am făcut-o prin Moldova, că zugravul de biserici nu era un simplu copist. Stilul calendarului ne este cunoscut, de pildă, de la menologul vasilian; el nu se schimbă deloc, și totuși detaliile, o anume expresie, un accesoriu pitoresc, un peisaj, toate acestea echivalează cu semnătura fiecărui artist în parte. Iar printre aceștia, cel de la Sucevița era, fără nici un fel de îndoială, un maestru. Putem regreta profunzimea teologică de la Voroneț, emoția de la Humor sau de la Moldovița: pictura de la Sucevița rămîne însă vie, plină de fermitate, foarte sigură de ea și vădind un simț decorativ de cea mai bună calitate.

E — PRIDVORUL

Ultima încăpere a bisericii de la Sucevița aparține aproape exteriorului. Ceea ce izbește cel mai mult privirea încă de la intrare este într-adevăr gigantica Judecată de apoi care acoperă tot peretele de la răsărit, deasupra ușii pronaosului. Cu toate acestea, numeroasele scene care împodobesc ceilalți pereți amintesc încă de stilul acestuia din urmă.

Mijlocul bolții e alcătuit dintr-o mare calotă în care opt arce mici, divizate ca de obicei, generează o a doua calotă, mai mică, ocupată de o *Platytera* clasică, și care nu prezintă prea mare interes. Locurile unde se întîlnesc arcele sînt decorate cu serafimi, intervalele cu îngeri în picioare. Pe pandantivi se află Ion Damaschin, Mitrofan, Cosma și Teofan (pl. LXIII, 2).

Cu toate că în locul acesta avem dinainte o reprezentare tradițională, orînduirea decorației este de așa natură încît Maria pare să prezideze tot ansamblul, conferind astfel *Judecății de apoi* o notă de blîndețe. Marile arce duble care încadrează bolta la nord și la sud sînt decorate într-adevăr cu tema clasică a înfășurării cerului: cele două arce mai apropiate purtînd semnele zodiacului, stelele, Soarele și Luna, arcele exterioare prezentînd fiecare cîte șase îngeri înfășurînd firmamentul aidoma unui pergament, ajutați de alți patru îngeri de la baza arcelor interioare (pl. LXIII, 2 și pl. LX). Apoi, pe zidul de la est, Judecata se desfășoară ca de obicei: sus a Doua Venire sub forma unei Deisis înconjurată de legiunile îngerești; în al doilea registru Tronul hetimasiei cu îngerii și areopagul apostolilor; dedesubt întărirea, cu cei drepți și cu sfîntul Pavel, iar necredincioșii cu Moise (aceleași scene pline de mișcare ca și la Voroneț); în sfîrșit Raiul și Învierea. Maniera reprezentării rămîne aceeași ca peste tot, ceva mai rigidă poate, mai seacă; singurele detalii ceva puțin mai pitorești ni le prezintă numeroșii diavoli care aduc în spate maldăre de catastife ca să le arunce pe cîntar (micuțul suflet drept nu se simte prea înfricoșat, schițează totuși un gest către Îngerul Judecății, care îl apără de o lovitură de lance), și sufletul acela care, la dreapta jos, e luat de un demon, în vreme ce un cocoș, cocoțat pe umărul lui, cîntă (pl. LX); este foarte probabil vorba de leneșul pe care cîntecul cocoșului nu izbutește să-l smulgă din pat. Ca întotdeauna, cei osîndiți sînt goi, în vreme ce aleșii își păstrează veșmintele lor pămîntești.

Registrul superior de pe ceilalți pereți este ocupat, fiecare, de cîte o scenă simbolică: la sud este pictată *Înțelepciunea lui Solomon* sub forma unui ospăț la care iau parte Iisus, Solomon și Ioan Damaschin (pl. LXII, 2). De remarcat fidelitatea cu care s-a conformat zugravul textului biblic: „Înțelepciunea și-a zidit casa, și-a cioplit cei șapte stîlpi. Și-a junghiat vitele, și-a amestecat vinul, și-a pus masa. Și și-a trimis slujnicele. Și strigă, de pe vîrful înălțimilor cetății: Cine este prost să vină încoace! Celor lipsiți de pricepere le zice: Veniți de mîncați din pîinea mea, și beți din vinul pe care l-am amestecat... etc." (Proverbele, IX, 1—5). Mulțimea se înghesuie, slujnicele și slujitorii împart pîinea și vinul, în vreme ce în fața mesei sînt tăiați doi boi în același fel ca în Filoxenia lui Avraam de pe cupola pronaosului.

Pe zidul de la apus este înfățișat *Visul lui Nabucodonosor* (pl. LXII, 1): un înger cu aripile larg desfăcute îi arată regelui adormit muntele deasupra căruia se află medalionul Fecioarei, explicațiile dîndu-i-le Daniil, care stă la picioarele patului. Tînărul gol, în picioare pe o coloană, s-ar putea să fie statuia visului, lucru mai greu de afirmat, deși detaliul acesta se găsește în mod obișnuit la locul respectiv.

În fine, pe zidul de la nord se află un foarte frumos tablou înfățișînd episodul intitulat *Lîna lui Ghedeon* (pl. LXIII, 3), în trei scene: la mijloc, episodul tradițional: roua cerească umezind lîna, pe care e înfățișată, ca întotdeauna aproape, o Maria Vlacherniotissa[1]; la stînga, un înger lovește cu un băț lung lîna, peste care coboară un stîlp de foc: este, poate, vorba de contraproba lui Ghedeon, cînd lîna rămîne uscată, deși pămîntul de sub ea e umed de rouă[2]; în sfîrșit, la dreapta, Ghedeon stînd de vorbă cu îngerul, care, fără îndoială, îl îndeamnă să înceapă lupta împtriva Madianului. Tipurile și atitudinile nu au nimic deosebit; compoziția însă, de o mare regularitate și bine construită, merită toate laudele. Maica Domnului, în medalionul ei, formează centrul tabloului, cu roua care cade, încadrată de cele două reprezentări ale lui Ghedeon, în picioare; îngerul cel mare, la stînga, face pandant cu Ghedeon, aflat la dreapta, care vorbește cu un înger pe care depărtarea l-a micșorat foarte mult; stîncile sînt repartizate în mod egal pe margini și în fund, în mijlocul lor aflîndu-se un oraș dublu, unul occidental în stilul obișnuit al Suceviței, altul fantezist, cu un aer oriental, care conferă ansamblului o remarcabilă profunzime.

Sub aceste compoziții de mari proporții se află cinci registre.

Primul e consacrat vieții Înaintemergătorului: Vestirea lui Zaharia, Vizitația, Nașterea lui Ioan, Fuga Elisabetei, Uciderea lui Zaharia, Îngerul ducîndu-l pe Ioan în pustie, Ioan botezînd, Iisus primind pe trimișii lui Ioan. Ioan salutîndu-l pe Iisus, Botezul Domnului, Ioan îl mustră pe Irod, Tăierea capului, Punerea în mormînt, Ospățul lui Irod, Descoperirea capului lui Ioan, a Treia descoperire a capului lui Ioan. Stilul acestor scene e destul de asemănător cu cel al reprezentărilor din naos și din pronaos; domină, și aici, o anume notă pitorească în atitudini, costume, arhitecturi și peisaje[3]. De remarcat, îndeosebi, Nașterea, unde o vedem pe Elisabeta așezată în fața unei mese îmbelșugate, slujitoarele care se grăbesc s-o servească și un încîntător vas cu flori, în fund, pe o coloană (pl. LXII, 2); sau mișcarea din scena urmăririi Elisabetei; sau fantezia cu care ne prezintă ospățul lui Irod, gestul afectuos al Irodiadei, Salomeea dănțuind pe o estradă cu capul lui Ioan pe cap, timpanul în dreapta, suflătorii din trîmbiță, și orașul care alcătuiește fundalul. Scena cea mai interesantă din serie este poate Botezul lui Iisus, în picioare pe o piatră, și strivind un fel de hidră (pl. LXIII, 1). Am semnalat dealtfel ceva mai înainte valoarea folclorică a acestei reprezentări, din care pronaosul ne-a oferit deja un exemplu. Peștii care vin să asiste la scenă sînt, poate, o amintire inconștientă a vechilor alegorii ale Iordanului.

A doua serie de scene este dedicată lui Avraam și patriarhilor. Amintim, printre altele, Scara lui Iacob, Lupta lui Iacob cu Îngerul etc., pe zidul de la sud; Îngerul amenințîndu-l pe Faraon din pricina Sarei, Filoxenia, Sodoma și Gomora, Îngerul ocrotind trupul lui Moise, Potopul, Cei trei tineri în cuptor, Balaam oprit din drum de înger, pe zidul de la răsărit; zidul de la nord înfățișează cîteva minuni de-ale arhanghelului Mihail, îndeosebi slobozirea lui Petru. Există în registrul acesta o idee preconcepută privind unitatea, realizată prin prezența îngerilor, care intervin în fiecare scenă, conferind astfel întregii suite un anume aer supranatural și plin de grație pe care nu l-am întîlnit decît aici.

Al treilea registru e consacrat Legendei sfîntului Ioan cel Nou, a cărei iconografie e foarte asemănătoare cu cea de la Voroneț[4].

Penultimul registru, separat de celelalte printr-un motiv ornamental alcătuit din frunze, este ocupat de cîteva figuri mari, tratate în stil monumental, sfinți militari sau anahoreți: îl amintim pe Pafnutie, Arsenie, Gheorghe, Balaam, Mercurie, Teodor Studitul, Teodor Tiron, Procopie, Sava, Gherasim, Dumitru, Nifon, Teodor Stratilat. Registrul inferior e decorat cu draperii, excepție făcînd glafurile ferestrelor, ocupate, fiecare, de figuri în picioare.

Personajele pictate pe ușa pronaosului sînt moderne și lipsite de valoare.

---

[1] Se știe că Lîna lui Ghedeon, umezită în mod miraculos de roua cerească, este un simbol al virginității Mariei (P.H.).

[2] Cf. Judecătorii, VI, pp. 39–40 (P.H.).

[3] Primele elemente de peisaj apăruseră în pictura bisericii episcopale din Roman (cca 1555), notabile fiind fundalurile scenelor din acatistul sfîntului Nicolae (V.D.).

[4] P. Henry trece prea repede peste legenda sfîntului Ioan cel Nou, fapt cu atît mai surprinzător cu cît este vorba despre una dintre cele mai originale realizări ale iconografiei din Moldova. Notabil este și faptul că la Sucevița (ca și la Voroneț), episodul aducerii moaștelor la Suceava și întîmpinarea lor de către Alexandru cel Bun și curtea sa este tratat cu multă grijă, la proporții mai ample. Știind că acest episod corespunde unui fapt istoric real, redarea lui în pictura murală a amintitelor momente echivalează cu primele compoziții istorice cu valoare documentară din pictura noastră veche (V.D.).

F — EXTERIORUL

Vom omite cu bună ştiinţă cele două pridvoare de la nord şi de la sud, primul neavînd nici un fel de decoraţie, iar al doilea fiind grosolan pictat în secolul al XIX-lea cu cîteva scene din Apocalips, destul de interesante dealtfel, dar care nu se încadrează în limitele studiului nostru.

Frescele exterioare de la Suceviţa sînt cele mai bogate şi mai bine conservate din cîte se află în Bucovina[1]. Acest din urmă exemplu din arta veacului al XVI-lea face cinste epocii sale, al cărei rezultat şi este dealtfel, cu toate că unele trăsături denotă deja alte influenţe.

1 — *Absidele* (cf. releveul XIV), comportînd şapte registre bogat decorate (pl. LXIV), se conformează, în mod mai complet însă, canonului obişnuit. Sus de tot un rînd de serafimi, purtînd, alternativ, ripide sau inscripţii, ale căror aripi roşii tivite cu alb se evidenţiază cu toată pregnanţa pe un fond negru, alcătuiesc un fel de gardă de onoare în jurul lui Dumnezeu-Tatăl, ce tronează într-o triplă aureolă decorată cu îngeri şi cu tetramorfi, între doi îngeri îngenuncheaţi.

Dedesubt, îngerii pe care Erminia îi descrie ca făcînd parte din categoria a doua, înconjurîndu-l pe Emmanuel binecuvîntînd şi purtat de un serafim. Fiecare dintre ei este calificat drept Înger al Domnului.

Al treilea registru e ocupat de profeţi care înaintează dintr-o parte şi din alta a absidei principale în întîmpinarea Fecioarei cu Pruncul ce stă pe tron între doi îngeri. Aceeaşi savantă ierarhie pe care am găsit-o în bisericile precedente este păstrată şi aici. Iată de fapt numele lor, pornind de la Maria şi mergînd spre absidele laterale: la stînga, Moise (purtînd un medalion al Fecioarei, aluzie la Rug), David, Zaharia (bătrîn), Isaia (ţinînd în cleşte un cărbune aprins), Ghedeon (cu lîna sa), Daniil (cu medalionul Maicii Domnului pe o stîncă, aluzie la visul lui Nabucodonosor), Ilie (purtîndu-şi cîrja), Habacuc, Avraam; pe zidul de la sud, Enoh, Zaharia cel tînăr, Natan; pe absida de la sud, Isaac, Iuda cel drept, Melchisedec, Baruh, Efram, Iescu, Iona cel drept, Ioachim, Iosua (?), Simion; pe zid, Iona, Tobie. La dreapta Mariei, Aaron, Solomon, Zaharia, Ieremia, Ezechiel (cu un fel de carte de aur în mînă), Mica, Iacob (ducîndu-şi scara), Maleahi, Osea, Ilie; pe zidul de la nord:?, Naum; pe absida de la nord, Sofonie, Ezra, Noe (ţinîndu-şi în mîini corabia), Abdia, Baruh; Ioil, Agheu, Samuel, Sem cel drept; pe zid, Iafet, Balaam.

Al patrulea registru, consacrat celor 70 de apostoli, păstrează aceeaşi ierarhie: la stînga lui Iisus tronînd, între Maria şi Ioan Botezătorul, asistaţi de doi îngeri, se înşiruie Ioan, Petru, Simon, Marcu, Toma, Bartolomeu, Ştefan, Lena; pe zid, Timon, Flegona; pe contrafort, Fortunatus şi doi apostoli nesiguri; pe zid, Urban, pe absida de la sud Epafras, Tichie, Narcis, Saraţiu, Tit, Crisp, Dinat, Sil, Sif, Apolo, Clim (?), Curatus (?), Iuda; pe zid, Egin, Tadeu şi Onisifor; pe contrafort diaconii Ştefan şi Nicanor. La dreapta lui Iisus, Pavel, Matei, Luca, Andrei, Iacob, Filip, Condrat; Ctahias (?); pe zid, Olimp, Erast; Rodion; pe contrafort, Olimp, Filimon, Timotei; pe zid, Onesim şi Arhip; pe absida de la nord, Claudiu, Agapie, Herm, Ruf, Aristarh, Trifon, Iason, Sosipatru, Andronic, Carp, Cleopa, Sila, Anania; pe zid, Filip, Prohor, Nicanor; pe contrafort, Rodion, Sostenie şi Tadeu. Toţi poartă, fie o carte, fie un rotulus (în afară de diaconi care au cîte un relicvariu); pe abside sînt grupaţi doi cîte doi, despărţiţi de cîte un înger pictat pe fiecare bandă lombardă.

A cincea serie, cea a episcopilor, porneşte de la simbolul Euharistiei (Iisus-prunc în patenă vegheat de doi serafimi). Aceştia sînt: la stînga, Ioan Gură-de-Aur, Nicolae, Atanasie, Antim, papa Silvestru, Dionisie Areopagitul, Chiprian, papa Leon, Averkios, Ieroteu, Arhilohie, Ioan Milostivul; pe zid, Ambrozie, Domiţian, Ignaţiu, Meletie; pe contrafort Tarasie, papa Leon din Catania, Vicol; pe zid, Haralambie, Blazie şi Policarp; pe absida de la nord, Teodat din Cirenaica, Nichifor, Iacob, Marcu, Antipa, papa Chiril, Vasile, Autonomie, Sofronie, Arsenie, Artimon, Ieremia, Sava (?), Eftimie; pe zid, Clement, Blazie, Ianuarie; pe contrafort Mitrofan şi papa Agaton; la dreapta Mielului, Grigorie Teologul, Vasile cel Mare, papa Celestin, Chiril, Babila, papa Clement, Simion Zelotul, Machie, Epifanie, Gherman, un papă Nichita; pe contrafort, Doroftei..., toate celelalte nume fiind şterse, deşi figurile au rămas intacte. Toţi poartă sacos şi omofor; papii se deosebesc datorită acoperemîntului pentru cap în formă de bulb şi cu două proeminenţe în partea de sus, menit să înfăţişeze, fără îndoială, dar într-un mod plin de stîngăcie, o tiară sau

---

[1] Trebuie precizat că starea de conservare bună a picturilor Suceviţei se explică prin condiţiile favorabile de microclimat. La Suceviţa zidurile de incintă sînt foarte înalte, protejînd faţadele împotriva curenţilor puternici. Tocmai pentru a asigura o mai bună protecţie a picturilor exterioare, la Voroneţ zidurile de incintă au fost refăcute pe trei laturi (est, nord, vest), iar streşinile au fost lărgite între anii 1974—1975). (V.D.).

o mitră. Pe benzile lombarde se află aceiaşi îngeri din registrul precedent.

Al şaselea registru e ocupat de martiri, al căror nume au mai puţină importanţă: 70 de figuri, înarmate cu micuţa cruce tradiţională. Printre aceştia figurează unele personaje care au făcut parte şi dintre apostoli şi episcopi. Partea centrală a absidei principale e ocupată de o fereastră.

Al şaptelea şi ultimul registru ne prezintă 92 de nume de duhovnici, Părinţi ai Bisericii, anahoreţi, stîlpnici etc. Aceştia se grupează cu toţii în jurul lui Ioan Botezătorul înaripat şi purtînd veşmîntul lui din păr de cămilă. Al şaptelea rînd este singurul, şi încă la urmă de tot, care conţine şi cîteva nume de femei (Pelaghia, Teodora, Barbara, Maria Egipteanca).

Inscripţiile sînt inteligibile aproape întotdeauna, dar sînt înţesate de greşeli şi folosesc, fără diferenţiere, nominativul sau genitivul. Uneori un *i* iniţial deformează în mod destul de bizar un nume, ceea ce denotă că zugravul copia inscripţiile fără să le înţeleagă sensul; este vorba, foarte probabil, de aglutinarea prepoziţiei cu al doilea nume atunci cînd doi sfinţi sînt numiţi împreună în îndreptar sau în calendar: cazul acesta nu ne mai lasă nici o îndoială pentru sfinţii Sergiu şi Bachus, mai cu seamă, pictaţi unul alături de altul, şi exemplul acesta le explică în mod neîndoielnic pe toate celelalte.

Fundalul pe care se detaşează toate personajele acestea e foarte sumbru, negru sau albastru foarte închis, presărat cu stele, dealtfel destul de puţin vizibile; fundalul acesta nu mai este însă spaţiul nedefinit şi mai mult sau mai puţin ireal cu care ne-am obişnuit pînă acum; mai multe registre, în partea inferioară, comportă o bandă lată şi verde reprezentînd, se pare, un sol acoperit cu iarbă, deşi printr-o simplă tentă plată. Întrucît roşul domină totul cînd e vorba de personaje (aripile îngerilor, veşmintele îngerilor, ca şi ale foarte multor profeţi, episcopi sau martiri), pus în valoare de cîteva tonuri vii (alb, verde, aurul nimburilor), toate culorile acestea creează o impresie de pestriţ destul de neplăcută, trebuie s-o mărturisim, la care se adaugă mişcarea mai mult sau mai puţin dezordonată a unui anumit număr de figuri. Nicăieri poate această aparenţă de ritm de dans, semnalată adesea în arta bizantină din perioada ei finală, nu se relevă într-un mod mai constant şi mai vădit ca la Suceviţa[1] (pl. LXVII, 2). O mişcare impetuoasă antrenează toate personajele spre centrul absidei principale, desfăcînd draperiile, făcînd să fîlfîie mantiile. Şi există, fără îndoială, o anume forţă în această mişcare generală ce împinge, în toate registrele, toate figurile în aceeaşi direcţie. Detaliul însă e mai puţin satisfăcător. Feţele mai mult sau mai puţin insignifiante, mai mult sau mai puţin calchiate după nişte şabloane nu prea numeroase, sînt totuşi corect executate, draperiile însă, cu contururile lor rigide, cu pliurile complicate şi ascuţite, fac în general impresia destul de supărătoare a unui lucru făcut de mîntuială. Cu toate lipsurile acestea, somptuosul ansamblu al celor trei abside, cu personajele lor fără număr, dar păstrînd totuşi o anume ordine, dispuse în mod savant în şapte registre, deşi conformîndu-se, în chiar cadrul fiecărui registru, celei mai riguroase gîndiri teologice, vădeşte o forţă de netăgăduit. Arta frescei exterioare din Bucovina a ştiut să respecte pînă în ultima clipă, în această parte de mare importanţă care sînt absidele, principiul fundamental de unitate care organizează haosul aparent al acestei formidabile „sume" de cunoştinţe religioase oferite meditaţiei credincioşilor, şi pare evident că Suceviţa a creat în domeniul acesta formula cea mai desăvîrşită.

2 — *Arborele lui Iesei* prezintă aproape acelaşi model ca cei din bisericile precedente. Totuşi e mult mai amplu şi conţine nume care apar pentru prima dată în Moldova. Şi, de asemenea, mult mai monoton: crengile şi ramurile se împletesc de o manieră absolut regulată pentru a forma un fel de medalioane aproape geometrice, în care toate personajele stau în picioare, fără să-şi îngăduie nici una din fanteziile pe care le-am văzut pînă aici, ca, mai ales, să fie aşezate într-o corolă. Artistul nu mai face impresia că înţelege prea bine ceea ce pictează: Chemarea în Egipt, de pildă, înfăţişează un oraş deasupra căruia planează Emmanuel; numele sînt extrem de deformate şi deseori neinteligibile. În seria de filozofi găsim nume cu neputinţă de identificat: Goliud, Umid, Vason, Ason, Astakoe, Udin, Selim, Saul, şi care sînt, fără îndoială, rezultatul unor alterări progresive perpetuate din manual în manual[1]. Alături de numele acestea bizare, regăsim dealtfel şi nume cunoscute ca Porfirie, Sofocle, Platon, Aristotel, Pitagora, Sibila. Există posibilitatea ca Selim să fie de fapt Solon. În legătură cu celelalte nume, orice încercare de a le interpreta în vreun fel e zadarnică. Adăugăm că la Suceviţa filozofii, în loc să încadreze arborele

[1] O încercare de identificare a tuturor filosofilor care apar (cu nume stîlcite) în picturile exterioare din Moldova, a încercat Grigore Nandriş, *Christian humanism in the neo-byzantine mural painting of Eastern Europe*, Wiesbaden, 1970 (V.D.).

ca în toate celelalte biserici din Bucovina, sînt orînduiţi dedesubt, ca la Lavra.

Arborele de la Suceviţa are totuşi unele calităţi reale. Desenul figurilor, al atitudinilor, deşi canonul urmat e aproape banal, nu e mai puţin ferm şi nici mai puţin lipsit de măiestrie. Unele scene vădesc nu numai o iconografie perfectă, dar şi un incontestabil simţ artistic. Astfel Răstignirea (al doilea rînd de sus, la dreapta), prezintă cel mai pur model macedonean, aş zice chiar sirian, şi aerul demn şi totodată profund îndurerat al Mariei şi al lui Ioan, aflaţi de o parte şi de alta a celui Crucificat, evocă cele mai frumoase calvare bizantine. Scena Înălţării (al cincilea rînd la dreapta) are, în miniatura medalionului său, aceeaşi amploare ca şi scena triumfală de pe bolta altarului, în interior. Mişcarea plină de graţie a îngerilor, figura înaltă a Mariei, bine pusă în evidenţă în mijlocul apostolilor, profunzimea atmosferei transparente fac ca acest minuscul tablou să se înrudească foarte îndeaproape cu cea mai bună pictură monumentală.

Calităţile şi defectele acestui Arbore al lui Ieseu ar părea să trădeze mîna care a decorat interiorul: aceeaşi indiferenţă — sau ignoranţă — cu privire la efectele de ansamblu, aceeaşi monotonie generală şi aceleaşi remarcabile calităţi privind desenul, spiritul de observaţie, grija pentru amănunt. Se va observa în Chemarea în Egipt (ultimul rînd la stînga) că oraşul care reprezintă această împărăţie e un burg cu o siluetă occidentală sau transilvăneană, cu turnurile sale pătrate şi acoperişurile sale ascuţite, ca toate oraşele pe care le-am întîlnit în interiorul bisericii, din altar pînă în pridvor. Astfel, cu toată deosebirea fundamentală a subiectelor, în stilul şi caracterul picturii interioare şi exterioare de la Suceviţa domneşte o desăvîrşită unitate: celelalte fresce ne vor confirma această impresie[1].

3 — *Imnul Acatist* vădeşte o şi mai mare înrudire cu pictura interioară: aceeaşi indiferenţă faţă de expresia chipurilor, acelaşi stil incisiv al penelului, aceeaşi fermitate în ceea ce priveşte desenul; şi, mai ales, aceleaşi arhitecturi şi aceleaşi peisaje. Fermecătorul tablou de gen care încheie seria, la strofa a 24-a, cu vasta-i pajişte acoperită de iarbă şi de o mulţime de arbori pe care se decupează cortul de unde iese Maica Domnului, se vădeşte a fi întru totul în maniera unor peisaje pe care le-am remarcat în viaţa lui Moise sau în Menolog.

Dar iconografia propriu-zisă a Acatistului e interesantă[2]. În primul rînd Imnul nu începe cu prima strofă, ci cu o dată mult mai veche privind istoria Sf. Fecioare: suita tablourilor e deschisă de patru scene din viaţa Anei şi a lui Ioachim, ca un preludiu dedicat Zămislirii Maicii Domnului. Apoi, în chiar cuprinsul celor 24 de strofe, unele interpretări specifice şcolii moldoveneşti, asupra cărora ne-am oprit ceva mai înainte, în capitolul V, cînd am studiat Acatistele, atestă că Suceviţa, în pofida influenţelor străine pe care le-am relevat şi le vom mai releva, rămîne credincioasă, în mare, iconografiei consacrate de către zugravii moldoveni, care nu seamănă întru totul nici cu cea a sîrbilor, nici cu cea de la Muntele Athos.

În sfîrşit, ceea ce e şi mai interesant poate, e interpretarea stofei a 24-a, despre care am pomenit ceva mai înainte. Imensul cort sub care se adăposteşte o mulţime de credincioşi care se roagă şi de unde iese Maica Domnului cu Pruncul, nu poate fi decît o transpunere a occidentalei Fecioare cu mantie, a cărei trăsătură caracteristică e, după cum se ştie, amploarea pulpanelor ce adăpostesc un mare număr de credincioşi aflaţi în rugăciune. Este prima şi singura dată cînd am întîlnit tema aceasta în Moldova, de la origini şi pînă la sfîrşitul secolului al XVI-lea, remarcă de o importanţă deosebită atunci cînd avem în vedere problema influenţelor, deoarece Fecioara cu mantie este necunoscută în Răsărit[3].

În registrul inferior se află şi alte teme străine care însoţesc Imnul acatist.

Mai întîi tema cu precădere occidentală a *Încoronării Fecioarei* (jos la stînga): Tatăl şi Fiul stau faţă în faţă pe un fel de bancă (întocmai ca în strofa 15 a Acatistului, la Humor, Moldoviţa sau Suceava) şi aşază, împreună, o coroană pe capul Mariei. Nu e imposibil ca arta italiană să fi influenţat această reprezentare; totuşi, cum ne aflăm tocmai în epoca în care tema începe să se răspîndească la Muntele Athos, sîntem obligaţi să păstrăm o anumită rezervă, deoarece s-ar putea să nu avem de-a face decît cu un ecou al noilor tendinţe ce prind să-şi croiască drum în tot Orientul apropiat bizantin.

[1] Pentru amănuntele privitoare la Arborele lui Ieseu, cf. studiul pe care l-am publicat în *Mélanges*, 1928, I.F., pp. 10—17 (P.H.).

[2] Se găseşte descrisă în mod amănunţit în studiul nostru cu privire la Imnul Acatist în Bucovina, *ibid.*, pp. 15—12 (P.H.).

[3] I. D. Ştefănescu foloseşte termenul acesta în diferite locuri (*Évolution, passim*), dîndu-i însă o extensie abuzivă. În toate exemplele acestea, Maica Domnului are pur şi simplu umerii acoperiţi de o mantie, ceea ce nu constituie nimic special (P.H.).

Dimpotrivă, vastul tablou consacrat *Pokrov*-ului, de alături, este întru totul rusesc. Rusească tema: se cunoaşte bine viziunea lui Andrei Bogoliubski şi importanţa sărbătorii Vălului (Sfînta faţă) în biserica rusească. Ruseşti chiar şi detaliile: imensa catedrală ce slujeşte scenei drept cadru este încununată de cinci cupole cu bulbul aurit, pe de-a întregul moscovite. Şi de fapt nici nu ne vom mira, după ce am contemplat marile scene simbolice luate din iconografia rusă, care împodobesc concele naosului.

Se va observa că Pokrov-ul ia locul Asediului Constantinopolului. În epoca Movileştilor măreţele iluzii războinice de pe vremea lui Petru Rareş nu mai erau decît o amintire, şi ar fi fost o ironie mult prea crudă să se proslăvească victorioasa apărare a acestui oraş în momentul în care nu numai Imperiul bizantin, dar Balcanii şi înseşi ţările române se aflau sub autoritatea legilor otomane. Dacă motivul s-a schimbat, ideea a rămas însă aceeaşi. Căci este vorba tot de atotputernica intercesiune a Sf. Fecioare, prin care credincioşii nădăjduiesc să obţină prin imnul acesta care e Acatistul o acţiune salvatoare. Aşa că, chiar atunci cînd pictura moldovenească pare a fi în cel mai înalt grad influenţată de teme străine, ea rămîne fidelă tradiţiilor ei şi propriului ei spirit.

Rugul în flăcări se află la locul lui obişnuit, dar e mult mai amplu şi aminteşte aceeaşi scenă din altar sau din gropniţă. Într-o friză alungită, îl vedem pe Moise în mijlocul turmelor sale şi interpelat de înger, Moise descălţîndu-se în faţa Rugului, Moise primind Tablele Legii. E mai curînd un rezumat al vieţii lui Moise decît Rugul propriu-zis. Un vast peisaj cu arbori, cu pajişti, cu stînci şi cu oi alcătuieşte un plăcut cadru pastoral, exact acelaşi pe care l-am întîlnit mai înainte în interiorul bisericii.

Ansamblul e completat cu două scene: apariţia Maicii Domnului în faţa egumenului Sergiu, autorul, potrivit tradiţiei, Imnului acatist, şi Martiriul călugărilor de la Sinai şi al lui Raiethu, descăpăţînaţi de către păgîni.

Acest din urmă motiv nu pare să aibă vreo legătură cu celelalte, dimpotrivă, se grupează în jurul Acatistului într-un soi de cîntec de slavă întru cinstea Mariei.

4 — *Zidul de la apus al pridvorului*, complet văruit în alb, nu comportă nici un fel de pictură.

5 — *Zidul de la nord*, cel mai bine conservat din toată Bucovina, este şi unul dintre cele mai interesante, deoarece ne prezintă, într-o perfectă stare, un subiect destul de singular, din care am mai întîlnit un exemplu în biserica Sfîntul Ilie, dar mult mai deteriorat, *Scara lui Ioan Sinaitul*. Această reprezentare frecventă în vechile manuscrise, cunoscută şi de pictura murală, la Athos (Lavra, Dochiariu) şi chiar în Muntenia (Hurez), se întîlneşte şi în Moldova; din care cunoaştem trei exemple: Sfîntul Ilie şi Suceviţa, pe care le-am pomenit, şi Rîşca[1], o mică biserică de lîngă Fălticeni.

Tabloul de la Suceviţa (pl. LXVII, 1) este cel mai impresionant. Şi cum i-am consacrat deja un studiu destul de amănunţit, ne vom mulţumi, aici, cu un rezumat al acestuia[2].

Imensa scară, ce ocupă toată înălţimea zidului, este împărţită în treizeci de trepte numerotate de două ori, la stînga de jos în sus, la dreapta de sus în jos. Pe fiecare treaptă stă scris numele unei virtuţi sau al unui păcat, ce corespunde aproape cuvînt cu cuvînt celor din celebra lucrare a Preafericitului Ioan. Scena, la Suceviţa, are o amploare extraordinară. Cincisprezece călugări urcă încet scara, asistaţi de o adevărată legiune cerească, numărînd nu mai puţin de cincizeci şi doi de îngeri; alţi nouă călugări sînt pe cale să alunece în hău, în vreme ce alţi paisprezece sînt duşi deja departe de către demoni şi aruncaţi în gurile iadului, figurat ca un monstru dublu, cu trei enorme capete verzi, pe care stau doi înspăimîntători demoni încornoraţi, tot de culoare verde şi ei. Partea de jos a scenei, la dreapta, e văruită, dar, după toate aparenţele, trebuia să înfăţişeze ieşirea călugărilor din mănăstire, ca la Lavra sau la Sfîntul Ilie. În partea de sus a scenei, la stînga, se vede cerul, ale cărui porţi sînt deschise de îngeri, în vreme ce în interior legiuni întregi de îngeri de un cenuşiu uniform (simbolul imaterialităţii?) se strîng în jurul lui Iisus, ce iese pe jumătate din aureola sa pentru a întinde mîna celui dintîi călugăr ajuns în rai.

Şi nu se poate, contemplînd această vastă scenă al cărei conţinut e, la origine, întru totul simbolic, să nu te gîndeşti la Judecata de apoi. Şi pare într-adevăr că zugravul a fost influenţat şi de amintirea acesteia. Lupta înverşunată a demonilor, cununile pe care îngerii din primul şir le pun pe creştetul celor drepţi, mîinile care acoperă atît de respectuos pe ceilalţi treizeci şi şapte de îngeri păzitori, ca şi pe cei ce se află în cer, îngerul răzbunării care loveşte cu lancea un damnat, toate amănuntele acestea vădesc o sursă de inspiraţie foarte

[1] Am arătat şi mai sus că, pentru prima oară în pictura din Moldova, *Scara lui Ioan Sinaitul* apăruse în pronaosul de la Dobrovăţ (1529). (V.D.).

[2] *Folklore et Iconographie*, pp. 73—82 (P.H.).

apropiată de cea a Judecății. Totuși, deoarece Judecata de apoi este reprezentată deja în pridvor și la niște dimensiuni care nu par să justifice o revenire, ne întrebăm dacă nu cumva în partea aceasta e cu totul de prisos. Răspunsul, după noi, este că, dacă zugravul pare să se fi îndepărtat de alegoria primitivă, imaginația lui nu a deviat de fapt spre Judecata de apoi, ci mai curînd spre cea dintîi Judecată, ce are loc imediat după moarte — cea pe care, într-un cuvînt, folclorul și iconografia din partea locului au conceput-o adesea sub forma Vămilor văzduhului. Nu e lipsit de interes să menționăm că, într-adevăr, reprezentarea acestora nu se vede la Sucevița, după cum nu se vede nici la Sfîntul Ilie și nici la Rîșca, adică acolo unde își face apariția scara; și că, pe deasupra, Scara lui Ioan Sinaitul lipsește la Voroneț, la Moldovița, la Humor, la Arbore etc., acolo unde, pe scurt, apar Vămile. Obsesia folclorului, vădită în pictura acestor din urmă biserici, se manifestă în egală măsură și la Sucevița: am văzut că, în două reprize, Mîntuitorul e reprezentat, în momentul botezului, stînd în picioare pe piatra sub care e ascuns chirograful lui Adam, legendă a cărei răspîndire în folclor, ca și în iconografia religioasă, am urmărit-o în articolul mai sus citat.

6 — Partea de sus a zidului de la nord e ocupată, ca și la Voroneț, de *Geneză*; scenele, aflate în foarte bună stare, sînt de cele mai multe ori grațioase și interesante. Prima scenă prezintă Crearea pămîntului (un peisaj subliniat de cițiva arbori), a cerului (stele, soarele și luna într-un semicerc) și a apelor (mai multe linii curbe paralele). Creatorul e înfățișat, binențeles, sub trăsăturile lui Iisus. A doua scenă prezintă, pe un fundal de stînci, pe Dumnezeu creînd trupul omului. În a treia, Dumnezeu îi insuflă lui Adam viață, luîndu-i mîna stîngă și binecuvîntîndu-l cu dreapta: eboșă îndepărtată, emoționantă însă, a sublimei Treziri a lui Adam pe care Michelangelo o pictase deja în Capela Sixtină.

Următoarele opt scene se detașează pe un fond de un alb strălucitor ce simbolizează, în mod evident, lumina supranaturală a raiului: vedem, rînd pe rînd, pe Adam preumblîndu-se prin Eden, în mijlocul unor arbori mai mult sau mai puțin exotici ce vor alcătui fundalul întregii serii; Adam dînd nume viețuitoarelor care se îmbulzesc în jurul lui; Dumnezeu creînd-o pe femeie; Adam și Eva în fața Pomului cunoștinței; Ispita sub una din formele ei cele mai vechi și mai statornice: șarpele încolăcit în jurul pomului, purtînd cununa care-i simbolizează puterea, și șoptindu-i Evei la ureche cuvinte ademenitoare, în vreme ce Adam, de cealaltă parte a pomului, pare c-ar vrea să încerce să se facă auzit de tovarășa sa; Căderea (Eva mîncînd; Adam și tovarășa sa înfățișați goi, și nu bogat înveșmîntați ca mai înainte), Adam și Eva plini de uimire (aținiîndu-se pe sub arbori, în vreme ce, din cer, cad asupra lor cîteva raze); Adam și Eva izgoniți de un înger și trecînd de temuta poartă păzită de un serafim stacojiu.

Apoi reîncepe peisajul terestru, cu stîncile și cu cerul lui de un albastru-închis: Adam și Eva se tînguie; Adam și Eva începîndu-și ucenicia vieții omenești, el săpînd un sol ingrat, ea torcînd lîngă leagănul lui Abel; contractul lui Adam (aproape ascuns, din păcate, de acoperișul pridvorului); o scenă ascunsă cu totul și care trebuie să fie foarte interesantă, deoarece următoarea ni-l prezintă pe Abel în mijlocul oilor sale, scena intermediară neaflîndu-se nicăieri; în sfîrșit jertfa adusă de Abel și de Cain, și Uciderea lui Abel.

7 — Viața sfîntului Nicolae, atît de des reprezentată în bisericile din Bucovina, aici lipsește, fiind însă înlocuită cu *Viața sfîntului Pahomie*, mare patron al monahismului: cu ilustrația aceasta, întreruptă, se pare, de spoiala albă care acoperă partea de jos a zidului, se termină decorația peretelui de la nord.

8 — Pentru a nu lăsa nimic la o parte, trebuie să semnalăm resturile unor fresce care decorează pe dinafară *tamburul turlei*, și care par să urmeze orînduirea generală a absidelor, sau și mai precis a părții interioare a pereților tamburului, serafimi în partea de sus, îngeri stînd în picioare dedesubt, apostoli și diverși sfinți înșiruindu-se pînă la baza soclurilor.

Se observă că numeroasele inovații ce se pot constata la Sucevița nu dăunează cu nimic unității profunde a operei și nici fidelității față de principiile moldovenești.

Orînduirea generală a picturii rămîne tot aceea pe care am determinat-o în capitolele precedente pentru secolul al XVI-lea, și face chiar impresia că aici desfășurarea acestei orînduiri e mai completă. Stilul, foarte diferit de cel de la Voroneț, se vădește mai puțin diferit de cel al bisericilor imediat anterioare, în care începe să se afirme predominanța picturii narative asupra picturii simbolice sau idealiste. Multiplicarea scenelor și a registrelor,

urmărirea notei pitorești, pe scurt toate tendințele noi se accentuează din ce în ce mai mult și consacră maniera care va defini secolul următor. Desenul draperiilor devine din ce în ce mai puțin abil, jocul de culori mai violent, nu mai prezintă estomparea și armonia de la Voroneț sau de la Moldovița, mai cu seamă în decorația exterioară. Și totuși calitățile de bază ale picturii din secolul al XVI-lea nu au dispărut; profunzimea tonurilor de albastru-închis, știința compoziției interioare a fiecărui tablou, strălucirea moderată a tentelor din menolog sau din naos, nu lasă încă să se prevadă decadența care stă deja la pîndă. Artistul de la Sucevița se află încă în posesia unor temeinice calități, și dacă se poate spune că biserica sa indică un stil de tranziție, ea nu înseamnă mai puțin o concluzie, o perfecționare uneori, în tot cazul un testament artistic demn de înfloritoarea școală care a ilustrat al XV-lea și al XVI-lea secol moldav.

CONCLUZIE

În cursul acestei îndelungi excursii pe la lăcașurile religioase ale Moldovei de Nord ridicate în secolele XV și XVI, am văzut ivindu-se numeroase semne de întrebare cărora nu le-am putut da un răspuns satisfăcător. Pe ce cale anume a ajuns să se împămîntenească în Moldova secolului al XV-lea, simplificat într-o oarecare măsură, planul sîrbesc de pe valea Moravei? Căror principii li se supuneau construcțiile lui Alexandru cel Bun, dispărute astăzi cu totul? Care e originea exactă a cupolei moldovenești? Ce țară, Ungaria sau Polonia, a exercitat o influență hotărîtoare în ceea ce privește desenul ușilor și al ferestrelor? Care au fost primele modele ale acoperișului moldovenesc? De unde s-au inspirat picturile acestea care țin de spiritul enciclopedic al artei bizantine din secolul al XVI-lea, dar care se vădesc mai bogate decît cele din țările vecine și care îmbină, mai mult poate decît în orice altă școală, unele tradiții foarte îndepărtate în timp (la un moment dat am citat psaltirile Șludov) și în spațiu (găsim curioase amintiri din Capadochia sau din Siria)? Și apoi, ce fel de personalitate aveau artiștii care au decorat aceste fermecătoare edificii și, mai ales, din ce îndreptare tematice s-au putut inspira cînd au executat frescele exterioare, care se conformă unui canon bine determinat, dar în legătură cu care nu cunoaștem nici o culegere de indicații sau de prescripții? Tot atîtea probleme pe care le-am abordat, pe care am încercat să le aprofundăm, dar cărora nu le-am putut găsi decît o soluție aproximativă și expusă oricînd unei revizuiri[1].

Astfel că prima însușire cu care ni s-a părut indispensabil să ne înarmăm este modestia. Cei cîțiva ani de investigații ne-au dus la convingerea că, înainte de toate, trebuie să ne temperăm ambițiile, și că nu vom face nici un pas înainte dacă nu vom relua *ab ovo* examinarea materialului existent. Să ne consacrăm descrierii monumentelor pe cît mai exact cu putință (excelentele lucrări ale d-lui Balș ne-au ușurat sarcina în ceea ce privește arhitectura, în legătură cu pictura însă a trebuit să ne mulțumim, în cea mai mare parte, doar cu propriile noastre observații), repunerii lor în cadrul istoric pentru a le înțelege semnificația, clasării cronologice și grupării acestora potrivit înrudirii mai mult sau mai puțin vădite dintre formulele lor; și, bazîndu-ne pe acest stadiu pregătitor și indispensabil, să încercăm a trasa din nou evoluția arhitecturii și a picturii în răstimpul celor două secole în care Moldova își făurește un stil personal — aceasta ni s-a părut a fi, înainte de toate, problema, și ni s-a părut că faptul de a ajunge la unele rezultate precise în domeniul acesta va suscita deja un foarte mare interes. Și am căutat întotdeauna, atunci cînd am crezut că ne putem sprijini pe indicii incontestabile, să ne dăm seama de anumite filiații, influențe, personalități. Dar descrierea precisă și exactă a principalelor monumente — lucru pe care nu l-a încercat nimeni niciodată — a constituit prima noastră sarcină.

Redusă la aceste proporții, lucrarea se vădea încă foarte cuprinzătoare și, credem noi, de o certă utilitate. Am fixat, la fiecare fază a cărții noastre, punctele pe care aveam credința că le vom putea clarifica. Și am obținut astfel un anumit număr de rezultate pe care ne va fi suficient să le rezumăm aici ca o privire generală.

O populație tracă supusă unor puternice influențe latine, apoi slave, rămînînd însă fidelă unor anume tradiții milenare și situîndu-se, prin portul, locuința și obiceiurile sale, în marea familie umană care pornește din Balcani și ajunge în Rusia; o biserică de rit ortodox

[1] În legătură cu toate aceste întrebări și probleme, cititorul este rugat să ia încă o dată în considerație notele noastre anterioare, de asemeni observațiile generale din postfață (V.D.).

bizantin, ce s-a constituit prin intermediul vecinilor săi de la miazăzi, a bulgarilor în parte, dar în mod și mai direct încă, a sîrbilor; un stat ale cărui elemente, puse la dispoziţie de mici formaţiuni locale și spontane, au fost grupate într-o bună zi, pe la sfîrșitul veacului al XIV-lea, de un cuceritor îndrăzneţ, imediat după plecarea tătarilor, într-un Principat a cărui extindere teritorială a fost fixată după un mic număr de ani, iar organizarea asigurată încă din secolul al XV-lea de către doi voievozi energici, Alexandru cel Bun și Ștefan cel Mare; o epocă de lupte necurmate pentru independenţa, ameninţată de lăcomia unor vecini puternici, polonezi, unguri, turci, asociate adesea cu războaie civile sau cu revolte puse la cale de unii pretendenţi la tron; un veac de glorie și de răsunătoare victorii, care n-au putut totuși decît să amîne acceptarea fatală a suzeranităţii turcilor, aflaţi pe atunci în culmea puterii și porniţi să cucerească Europa; domnitori buni sau răi, deseori violenţi, pioși întotdeauna și mari amatori de construcţii religioase; în sfîrșit, un talent artistic incontestabil, mai cu seamă în domeniul picturii, ajutat de modele necunoscute nouă, dar inspirate de cele mai valoroase tradiţii: acesta este cadrul unde are loc evoluţia artei monumentale moldovenești în epoca pe care am studiat-o și care, în mare parte, îi determină fizionomia.

Prin originile sale depărtate, prin caracterul său cu desăvîrșire popular și tradiţionalist, prin strînsa înrudire a civilizaţiei sale cu cea a slavilor, moldoveanul este un maestru în arta lemnului. Mai puţin iscusit decît scandinavul sau rusul din inima marilor păduri, el nu mînuiește cu mai mică abilitate securea, de care se slujește în orice împrejurare, ca să doboare copacii, să-i prefacă în scînduri și bîrne, să-și dureze casa, să-și cresteze pălimarul și stîlpii prispei, să-și meșterească mobilele și să le orneze cu flori, cu stele și cu motive geometrice. El străbate astfel secolele, și cînd e vorba să-i ridice lui Dumnezeu un altar, el înalţă o cruce, adesea foarte împodobită, ba chiar de o factură extrem de complicată, judecînd după unele troiţe care se pot vedea și astăzi în Oltenia sau, dacă îl îndeamnă ambiţia, îi construiește o casă asemenea celei în care locuiește el însuși și-i împarte interiorul potrivit cerinţelor cultului. După întemeierea Principatelor, ţăranul rămîne credincios acestei tradiţii și ridică, chiar și în zilele noastre, niște încîntătoare căsuţe cu acoperișul foarte înclinat, cu absidă poligonală, al căror interior reproduce clasica împărţire a bisericilor ortodoxe — altar, naos și pronaos. Forma aceasta, aidoma unei case ţărănești, caracterizează biserica de lemn românească; impresionantele biserici încununate cu mai multe turle piramidale datează din secolele XVII și XVIII și vădesc o influenţă rusească: acest ultim tip aparţine Bucovinei rutene și reproduce tipul bisericii ucrainiene. Și într-un caz și în altul, clopotniţa, potrivit tradiţiei bisericii ortodoxe, e un fel de campanilă separată de biserică și constă fie dintr-o suită de arcade de care sînt suspendate clopotele, fie dintr-un fel de turn cu un prim etaj larg deschis, destinat să adăpostească clopotele.

Cu toate că obiceiul de-a construi biserici de lemn dăinuie pînă în zilele noastre, biserica de zid e cea care, începînd cu întemeierea Principatului, corespunde în general năzuinţelor marilor ctitori. Distrugerile pricinuite de vreme, de natură și de mîna omului ne-au lăsat din păcate o Moldovă foarte săracă în monumente de zid, pînă la sfîrșitul secolului al XV-lea. De la Alexandru cel Bun (1400—1432) nu ne-a rămas decît o biserică, restaurată dealtfel încă de pe atunci, biserica de la Rădăuţi: și chiar și aceasta ne prezintă o formulă cu totul deosebită, unică în Moldova, cea a unei bazilici romane în miniatură, de tip cistercian. Ea nici nu constituie dealtfel, sub Alexandru cel Bun, singurul împrumut din arta occidentală: pentru soţia sa, catolica Ringala, voievodul a pus să se construiască biserica gotică, astăzi în ruină, de la Baia. Frecvenţa relaţiilor dintre Alexandru cel Bun și Polonia ne indică în mod suficient de limpede locul de unde veneau modelele, și fără îndoială și artiștii cărora li se datorează aceste edificii.

Nepotul său, Ștefan cel Mare (1457—1504), consfinţește tipul clasic al bisericii moldovenești. În mai puţin de zece ani de diverse încercări, deseori fericite, formula a fost găsită la Neamţ, și va comporta de-acum încolo, în plan, un altar, un naos, uneori o gropniţă, un pronaos și un pridvor închis. Altarul va avea o unică absidă, proscomidia și diaconiconul fiind reduse la două nișe care ajung, de la o simplă gaură practicată în zid, la niște adîncituri îndeajuns de mari pentru a îngădui unui om să se strecoare înăuntru. Naosul va fi întotdeauna acoperit de o cupolă cu tambur și flancat de abside laterale. Tamburul se va sprijini în mod constant pe o dublă serie de pandantivi specifici artei moldovenești și a căror origine rămîne incertă; nu le putem găsi asemănare decît în unele procedee privind arta lemnului sau în anume soluţii proprii artei musulmane. Bolta pronaosului va fi alcătuită

din una sau din două calote, fără tambur, cînd susținute direct de arcele mari, cînd de dublii pandantivi moldovenești, cînd, mai ales în secolul al XVI-lea, de o încrucișare de arce cu aspect musulman. În sfîrșit, pridvorul, la început boltit adesea în leagăn, va primi după puțin, în secolul al XVI-lea, această ultimă formă de acoperire.

Se întîlnesc, în egală măsură, și alte planuri, fie că e vorba de o simplificare a formulei generale, fie că marchează o reîntoarcere către anume soluții romanice. Acestea însă nu vor fi niciodată decît încercări izolate, care nu răpesc nimic din universalitatea planului pe care l-am prezentat cu puțin mai înainte. Acesta nu e decît planul sîrbesc, și mai precis cel de pe valea Moravei, simplificat aproape întotdeauna, cu toate că uneori reapare în toată puritatea lui; cu o anume tendință totuși spre accentuarea evoluției care începuse încă din Serbia, îndeosebi alungirea bisericii de la est spre vest și totodată în înălțime, cu un tambur îngust și avîntat, cocoțat pe un dublu, uneori triplu soclu.

Acoperișul are o formă accidentată caracteristică, provenind din faptul că fiecare element arhitectural, absidă principală, abside laterale, turlă, pronaos, este acoperit fiecare separat. Este o consecință a evoluției turlei și a necesităților impuse de regimul de ploi și de zăpezi din Moldova, căruia trebuie să i se adauge poate influența exercitată de înaltele acoperișuri articulate ale castelelor din Transilvania, inspirate ele însele de arhitectura civilă occidentală. Materialul folosit pare să fi fost șița.

Ferestrele, la început de mici dimensiuni, încep, în cele din urmă să se diferențieze: absidele sînt înzestrate cu niște mici goluri încadrate cu baghete de tip rinascimental, pronaosul cu ferestre mari, oarecum gotice, pridvorul însfîrșit cu înalte vitralii gotice. Ușile exterioare sînt în arc frînt și cu nervuri gotice, ușile interioare cu ancadrament de baghete în forma lor transilvăneană inspirate de arhitectura civilă de la începutul Renașterii occidentale. Toate formele acestea par să fi fost aduse în Moldova de meșterii polonezi și mai cu seamă de cei din Transilvania, chemați de voievozi pentru a compensa, prin muncă sau îndrumările lor, lipsa de experiență a constructorilor moldoveni. Și, fără îndoială, tot acestora le datorează arta moldovenească expedientul contraforților exteriori ca element de echilibru, procedeu occidental necunoscut bizantinilor.

Menționăm totuși că, dacă mîna acestor meșteri transilvăneni sau polonezi se recunoaște cu ușurință în detaliile de execuție, ei nu au modificat nici planul și nici liniile fundamentale ale arhitecturii, care rămîn credincioase lecției sîrbo-bizantine.

Tuturor acestor detalii care rezervă arhitecturii moldovenești un loc aparte în lumea bizantină, trebuie să li se adauge decorarea fațadelor, care se conformează, și ea, unor reguli cu totul deosebite.

Pe tot parcursul secolului al XV-lea, Moldova a rămas credincioasă principiului bizantin al decorației ce rezultă din policromia materialelor. Dar, pe cînd Grecia, Balcanii și Serbia se mulțumeau să opună albului relativ al aparatului de piatră nota roșie a cărămizilor ce formau arcaturile absidelor și centrul ferestrelor, și subțiraticele brîuri mai mult sau mai puțin distanțate care încingeau zidurile și tamburele, Moldova adoptă o decorație mult mai complicată, ce pare a-i aparține în exclusivitate. Nu numai că edificiul este încercuit de mai multe brîie de cărămidă smălțuită și multicoloră, nu numai că benzile lombarde ale absidelor și ocnițele care alcătuiesc o friză în partea de sus a zidurilor par să proiecteze asupra construcției o platoșă de un roșu intens, dar și tamburul turlei, ca și dublul sau triplul său soclu, este făcut adesea în întregime din cărămidă aparentă, și însăși friza de ocnițe se complică în continuare cu alte ornamente lăsînd să i se pună deasupra cîteva rînduri de cărămidă și de discuri smălțuite, galbene, verzi, brune, împodobite cu un simplu buton central sau cu figuri fantastice, în vreme ce unul, uneori două rînduri de ocnițe, din ce în ce mai largi și mai înalte, se alungesc sub cele dintîi, complicate cu cîteva brîie în dinți de ferăstrău și punctate de discuri alcătuind un fel de repetare a motivului precedent. Arhitectura șovăie cîtva timp între simpla friză de sus, în conformitate cu vechea tradiție bizantină și cu exemplele cele mai recente din Bulgaria, și decorația complicată ce ocupă mai mult de o treime din partea superioară a zidurilor, apoi se hotărăște pentru prima soluție, părăsind-o pe a doua. Încă de la sfîrșitul secolului al XV-lea problema e rezolvată: friza va lăsa dedesubtul ei o vastă suprafață plată care va da impresia că cere să fie decorată în alt mod: secolul al XVI-lea o va acoperi cu fresce și va aplica, în același timp, procedeul pe întreaga față exterioară a zidurilor bisericii.

Secolul al XVI-lea este într-adevăr secolul picturii. Nu pentru că în secolul al XV-lea nu ar fi existat picturi, și încă de bună calitate; dar ceea ce ne-a rămas de atunci nu e suficient pentru a ne putea face o idee corespunzătoare. Puținele fresce care ne dau posibilitatea să le studiem ne indică, cel puțin, o orînduire și principii destul de asemănătoare celor din secolul următor.

O excepție trebuie totuși făcută în privința Voronețului. Naosul acestei biserici, contrar unor obiceiuri constante în Moldova, face o selecție din suita de tablouri ce alcătuiesc Patimile și grupează, pe absidele laterale, scenele ce par a fi cu adevărat esențiale pentru învățătura creștină, sau cele mai semnificative în privința conținutului moral. Concele care, caz unic, comportă două subiecte, prezintă, una Intrarea în Ierusalim și Învierea lui Lazăr, cealaltă Schimbarea la față și Rugăciunea din Grădina Ghetsemani; pereții hemiciclurilor, la sud Batjocorirea lui Iisus și Pregătirea Crucii, la nord Pogorîrea în iad (Anastasis) și Tăgăduirea lui Petru. Ciclul e completat de alte cîteva scene mai puțin puse în evidență, în glaful ferestrelor; în sfîrșit Răstignirea decorează zidul de la apus cu o serie de patru despărțituri ce vădesc o admirabilă unitate stilistică: Iisus așezat pe Cruce, Iisus pe Cruce, Iisus coborît de pe Cruce, Iisus jeluit. Aceste ultime patru scene sînt de fapt cele obișnuite, dar orînduirea decorației absidelor e cu totul ieșită din comun și n-o vom mai întîlni niciodată de-acum încolo. Și denotă un efort către abstractizare, pe cînd în bisericile ce vor urma va domina din ce în ce mai mult tendința către narațiune.

În privința subiectelor înfățișate, bisericile din secolul al XVI-lea alcătuiesc un grup de o remarcabilă unitate. Orînduirea rămîne aceeași peste tot. Turla naosului e împodobită întotdeauna cu figura Pantocratorului; dedesubt urmează unul sau două rînduri de îngeri, apoi profeții și apostolii, și arareori, în ultimul registru, Liturghia divină (Sfîntul Gheorghe și Sfîntul Dumitru de la Suceava, Sucevița). În concă, altarul prezintă o maiestuoasă Fecioară cu Pruncul, stînd pe tron și asistată de doi sau patru îngeri, mai arar (Moldovița) de doi îngeri și de Ioachim și de Ana. Registrul median, separat de concă printr-o friză de serafimi sau de medalioane cu episcopi, este întotdeauna dedicat, în fereastra de la răsărit Adorării Mielului, iar la dreapta și la stînga Împărtășaniei apostolilor, Spălării picioarelor, Cinei, și adesea Cogorîrii la iad. Registrul inferior e ocupat de sfinții episcopi orînduiți după o anume ierarhie, cei mai de seamă dintre Părinții Bisericii (Ioan Gură-de-Aur, Vasile cel Mare) și cei mai cunoscuți prelați (Atanasie etc.) la mijloc, la urmă de tot aflîndu-se diaconii. Proscomidia prezintă în general un Iisus al milei, diaconiconul episcopi sau diaconi.

În concele absidelor laterale se află cîte un subiect de cea mai mare importanță, Răstignirea aproape întotdeauna și Pogorîrea Duhului Sfînt în general, uneori (Humor, Sfîntul Dumitru de la Suceava) Sfînta Treime, și niciodată, pînă în secolul al XVII-lea, Nașterea, care va fi reprezentată mai ales în bisericile de curînd înălțate. Se întîmplă ca uneori Răstignirea să lipsească: biserica din Popăuți ne prezintă Înălțarea și Pogorîrea Duhului Sfînt, Sucevița două scene simbolice.

Zidurile hemiciclurilor sînt consacrate întotdeauna Patimilor, care se întind de la zidul sudic la cel nordic începînd în general cu Rugăciunea de pe Muntele Măslinilor și terminîndu-se cu Plîngerea lui Iisus. Subiectele cele mai constante sînt Ghetsemani, Vînzarea, Sărutul, acesta din urmă fiind precedat adesea (Moldovița, Humor, Hîrlău, Popăuți, Sfîntul Gheorghe și Sfîntul Dumitru de la Suceava) de Invadarea Grădinii Ghetsemani din care nu lipsește episodul cotropitorilor ce cad cu fața la pămînt auzind cuvîntul Mîntuitorului; Iisus adus în fața lui Anna, Iisus în fața lui Pilat, Lepădarea lui Petru, Căința și Moartea lui Iuda, Ducerea Crucii, Împărțirea veșmintelor, Așezarea pe Cruce, Demersul lui Iosif din Arimateea pe lîngă Pilat, Coborîrea de pe Cruce (Iisus pe Cruce, partea fundamentală a dogmei, fiind un subiect rezervat uneia dintre conci), Plîngerea lui Iisus.

Adormirea Maicii Domnului de pe zidul occidental nu pare să aibă consecvența pe care am constatat-o în alte țări sau în alte epoci; căci numai începînd cu o dată mai recentă ea nu va lipsi niciodată din locul acesta.

Registrul inferior e ocupat de cîțiva sfinți militari, ca și de Constantin și Elena, iar la sud-vest de fresca votivă, foarte importantă pentru noi din punct de vedere istoric atunci cînd e puțin retușată.

Gropnița prezintă rareori o decorație proprie (excepție făcînd Humorul, unde e consacrată Maicii Domnului, și Sucevița care înfățișează viața lui Moise). Pronaosurile sînt dedicate, ca întotdeauna, sfinților și martirilor, în general sub formă de menolog. Registrul superior, în afară de Voroneț (viața sfîntului Gheorghe), este ocupat de cele șapte sinoade,

iar bolta de Maria Vlacherniotissa, însoţită, atunci cînd există două calote, de Sfînta Treime sau de Botezul Domnului. Suceviţa, la sfîrşitul secolului, îl înfăţişează pe Dumnezeu-Tatăl şi Sfînta Treime.

Dar dacă programul iconografic, în ansamblu, nu variază cîtuşi de puţin, nu putem spune acelaşi lucru şi în privinţa spiritului care l-a inspirat. Căci trăsătura cea mai interesantă, poate, a artei din secolul al XVI-lea este diversitatea surselor ce alcătuiesc bagajul său artistic. Astfel că studiul iconografiei prezintă un interes cu totul deosebit. Căci ne îngăduie, printre altele, să afirmăm că, dacă pictura moldavă continuă secolul al XIV-lea sîrbo-bulgar, ea cunoaşte şi alte tradiţii şi le preferă adesea pe cele mai vechi. Unul din gesturile lui Iisus, în scena Spălării picioarelor, aminteşte psaltirile Şludov; o anume Răstignire e siriană, o anume Plîngere e o icoană rusească impregnată ea însăşi de sensibilitate franciscană (Moldoviţa); cutare cupolă din pronaos (Humor) vădeşte un sens arhitectural de o amploare comparabilă cu cea a monumentelor din Ravenna; cutare Drum spre Golgota sau cutare Cină, dimpotrivă, par o replică a renaşterii italiene; Mielul sub formă de miel adevărat e un motiv occidental, pe cînd la sfîrşitul secolului scenele simbolice din concele nord şi sud de la Suceviţa sînt, fără nici o îndoială, ruseşti, şi aproape nimic, lucru într-adevăr curios, nu pare să fi suferit influenţa Muntelui Athos; există uneori surse comune de inspiraţie, dar nu se poate spune că avem de-a face cu o copie. Totuşi sursa cea mai bogată de inspiraţie rămîne Serbia, sau, mai bine zis, slavii din sud, căci de nenumărate ori am asociat Bulgaria cu vecina sa de la apus; această influenţă ni se vădeşte nu numai prin unele detalii compoziţionale, dar şi prin spirit, mai ales printr-o anume sensibilitate de esenţă macedoneană, şi prin unele procedee specifice sîrbilor, cum ar fi utilizarea frizelor, pe care le cunosc şi bulgarii, ce relatează, fără ca scenele să fie separate între ele, Patimile Mîntuitorului în principalele biserici din Bucovina (Humor, Moldoviţa, Popăuţi, Hîrlău, Sfîntul Gheorghe şi Sfîntul Dumitru de la Suceava).

Aceste excelente modele, pe care le punea la dispoziţie bogatul fond al artei bizantine din secolul al XVI-lea, au fost reluate, în majoritatea cazurilor, de cîţiva artişti de primul rang, al căror anonimat nu ne împiedică să le recunoaştem incontestabilul lor talent. Nu numai vigoarea şi fermitatea desenului, dar chiar şi emoţia şi transpunerea plastică a sentimentelor ating adesea un nivel artistic cu totul remarcabil. Intensitatea psihologică a Răstignirii de la Suceviţa este poate expresia cea mai emoţionantă a acestuia. Aproape întotdeauna, canoanele cele mai cunoscute au fost reîmprospătate şi însufleţite deoarece zugravul le-a regîndit, le-a reprezentat nu numai cu siguranţa meşteşugului său, dar şi cu inteligenţa şi inima sa.

Astfel definită, pictura moldovenească alcătuieşte un ansamblu foarte distinct, care merită un loc aparte în istoria artei bizantine. Dar nu lipseşte mult ca această şcoală, nu în mai mare măsură ca altele, să se închidă într-o formulă (oricît de bogată şi de complexă ar fi), pentru a nu mai ieşi din ea. O evoluţie certă şi rapidă se manifestă în chiar cursul veacului al XVI-lea, evoluţie care în anumite privinţe dobîndeşte noi valenţe, dar lasă, de asemenea, să se piardă cîteva preţioase calităţi.

Această evoluţie merge în sensul celei care se efectuează şi în sînul celorlalte şcoli neo-bizantine şi corespunde — cu mare aproximaţie — triumfului spiritului cretan asupra spiritului macedonean. Spunem cu mare aproximaţie, deoarece această evoluţie nu are loc întru totul decît în pronaos, şi în mult mai mică măsură în altar sau în naos. Şcoala cretană, care se lasă ademenită cu dragă inimă de pictura de icoane şi de tabloul de gen, este marcată şi de un anumit idealism şi prin aceasta de o anumită uscăciune sufletească, trăsătură ce nu corespunde în nici un fel picturii moldoveneşti. Aproape pînă la sfîrşitul secolului al XVI-lea artiştii moldoveni, repetînd la nesfîrşit aceleaşi subiecte în termeni aproximativi identici, au ştiut să păstreze o incontestabilă vioiciune nu numai din punct de vedere pitoresc, dar şi din cel psihic, şi, cu excepţia Suceviţei, pornită cu toată hotărîrea pe noile făgaşuri, majoritatea scenelor din suita Patimilor sînt profund emoţionante, iar personajele individualizate şi pline de viaţă. Totuşi influenţa timpurilor noi se face simţită prin altă particularitate, şi anume multiplicarea imaginilor şi accentuarea notei pitoreşti. Toate zidurile devin ele însele un fel de vaste tîmple pline de imagini care au, fiecare, o valoare proprie, făurită, fiecare, pentru ea însăşi, şi, datorită unei eludări privind exigenţele monumentale, destul de greu de descifrat cînd sînt privite de jos. Altarul începuse deja să intercaleze un rînd de medalioane cu episcopi, între concă şi Împărtăşanie: la Suceviţa, ca în anumite biserici din Muntenia, se află un registru nou care prezintă Sărbătoarea Tabernacolului, şi şaptesprezece scene din Imnul Aca-

tist găsesc modalitatea de-a încercui partea de sus a concăi. În noas, începînd cu biserica Sfîntul Ilie, apar două registre mediane, suprapunînd Învățătura lui Iisus Patimilor. La Sucevița, găsim trei registre în care se înghesuie unele în altele o mare mulțime de personaje, adăugînd celor două serii de la Sfîntul Ilie legenda Genezei. Toate scenele acestea pierd în ceea ce privește valoarea morală ceea ce cîștigă ca număr și amănunt pitoresc: la Sucevița, peisaje fermecătoare se intercalează pretutindeni în cursul narațiunii, detalii pline de dinamism, uneori de ironie, se adaugă subiectului principal; dar personajele sînt trase, toate, după același calapod, și putem spune — să nu fie cu supărare — că procedeul imaginilor gen Épinal a devenit stăpîn absolut. Pitorescul a ucis gîndirea, respectînd doar orînduirea exterioară și alegerea subiectului. Această schimbare de front e și mai evidentă și mai timpurie în pronaos. Plasarea definitivă a Menologului în partea aceasta a bisericii a grăbit înscăunarea stilului narativ.

Evoluția aceasta, repetăm, nu trebuie criticată în totalitatea ei; dacă sîntem nevoiți să deplîngem unele mari pierderi în privința conținutului picturii, forma, în schimb, se rafinează și se emancipează; draperiile și tot ceea ce presupune o tehnică minuțioasă sînt în regres, dar gesturile devin mai libere, mișcarea prezintă mai multă spontaneitate, mîna artistului trece cu ușurință de la un subiect la altul, și spiritul său de observație (amănunte secundare pline de pitoresc și peisaje) se ascute și se afirmă cu grație, iar uneori cu umor. Cît privește calitatea excepțională a culorii, secolul al XVI-lea nu dă dovadă de slăbiciune.

O ultimă inovație caracteristică acestui veac al XVI-lea este folosirea frescei în decorarea suprafețelor exterioare. A luat naștere un canon, acesta însă nu evoluează; din anul 1530 și pînă în 1600, cele cîteva monumente pictate pe dinafară care ne-au rămas vădesc un plan cărora acestea i s-au conformat cu toată fidelitatea. Partea exterioară a zidurilor altarului și naosului, partea cea mai venerabilă a edificiului, ne prezintă un tablou riguros ierarhizat al Bisericii triumfătoare, al cărui centru coincide cu cel al absidei principale. Formula, comportînd unele variații, ne înfățișează în general, registru după registru, pe Dumnezeu-Tatăl în mijlocul serafimilor, pe Maica Domnului între apostoli, pe Iisus în *megas arhiereus* între profeți, Mielul între sfinții episcopi, în sfîrșit pe Ioan Botezătorul sau pe patronul bisericii între martiri, anahoreți, femei sfinte și alți duhovnici. Sute de figuri, pline de dinamism sau grave, circulă astfel de-a lungul celor trei abside îndreptîndu-se spre centrul absidei principale. Pe celelalte ziduri întîlnim întotdeauna Arborele lui Iesei, de foarte mari proporții, conformîndu-se unei formule apropiată de cea de la Muntele Athos, diferită totuși, Imnul Acatist vădind ici și colo unele tradiții necunoscute pe alte meleaguri, însoțit de Rugul în flăcări, și, pe vremea lui Petru Rareș, de Asediul Constantinopolului (scena aceasta fiind înlocuită, la Sucevița, de sărbătoarea rusească a Pokrov-ului); Judecata de apoi, de o remarcabilă amploare, o compoziție mai fermă și o unitate de gîndire mai temeinică decît oriunde în altă parte; Geneza, de la Creațiune pînă la Uciderea lui Abel, sau uneori pînă la Beția lui Noe (Moldovița), și incluzînd întotdeauna episodul folcloric al Învoielii lui Adam; în sfîrșit viața unui sfînt venerat în mod deosebit (Ioan cel Nou la Voroneț, Nicolae la Humor, Pahomie la Sucevița etc.). Pe lîngă aceste teme esențiale, merită a fi menționate și altele, mai ales două care par, în viziunea zugravului, mai apropiate una de alta decît sînt ele la origine: Vămile văzduhului, temă cu precădere folclorică, simbolizînd prima judecată ce are loc imediat după moarte; și Scara lui Ioan Sinaitul, mai puțin alegorică poate decît Cartea virtuților și mai mult sau mai puțin asemănătoare cu concepția Vămilor, care, în funcție de biserică, o înlocuiesc sau sînt înlocuite de ea.

Pictura exterioară este ceea ce a produs Moldova mai personal și mai original; nu numai orînduirea iconografică a acestei picturi, dar interpretarea motivelor obișnuite și introducerea unor teme luate din folclor vădesc o gîndire proprie, o adevărată școală locală avînd tradițiile și concepțiile ei specifice. A-i trasa evoluția, totuși, ar fi destul de greu; ansamblurile care ni s-au păstrat seamănă mult unele cu altele, și numai Sucevița ar da dovadă de oarecare oboseală spirituală, după cum reiese din acel plus de rigiditate, de monotonie, dintr-o mai mică abilitate în ceea ce privește jocul de culori și redarea pliurilor de la draperii, într-un cuvînt dintr-o mai puțin vădită naturalețe suverană decît la Voroneț, de pildă, sau la Moldovița. Temele străine sînt aici, și ele, mai numeroase, acest ultim produs al școalei moldovenești clasice, totuși, cu toată evidenta apariție a declinului și a unor tradiții noi, rămîne credincioasă, în general, spiritului care a dominat, timp de două secole, Moldova.

Nu am putea spune acelaşi lucru şi despre bisericile ridicate imediat după începutul secolului al XVII-lea. Influenţa Munteniei, perceptibilă deja la Suceviţa, se afirmă în cel mai înalt grad în arhitectură, ba chiar și în pictură. Influenţa rusească de asemenea. Încă din 1590 Galata aducea în Moldova dubla turlă valahă (una pe naos, alta pe pronaos), ca și brîul care va încinge de-acum înainte, la jumătatea înălţimii zidurilor, orice biserică românească; acest ornament de origine sîrbă[1], adoptat în secolul precedent în Ţara Românească de Mănăstirea Dealu și Curtea de Argeş, va deveni, în egală măsură, ușor modificat însă, una din caracteristicile școlii moldoveneşti. Turlele se vor multiplica, datorită influenţei venită, în același timp, din Ţara Românească și din Rusia. Și ia astfel naştere un stil hibrid, în care unele elemente moldoveneşti (forma uşilor și a ferestrelor, dublul soclu al tamburului) se asociază unor tradiţii cu totul străine. Biserica Adormirii Maicii Domnului din Iţcanii-Vechi are un pridvor valah deschis (pl. LXVIII, 2). Biserica Trei Ierarhi din Iași păstrează — cît de greoi — soclul pătrat cu soclul stelat deasupra; are însă două turle, și o reţea bizară, executată dealtfel cu artă, alcătuită dintr-o multitudine de *entrelacs*, siriene și arabe, acoperă suprafaţa zidurilor, iar delicate vaze persane, pline de flori, se intercalează între ocniţe (pl. LXVIII, 4). Biserica Golia, tot din Iași, își împodobeşte faţada cu pilaştri italieneşti, veniţi desigur prin Rusia meridională[2]; și comportă șase turle[3] (una pe altar, una pe naos, una pe pronaos, una pe pridvor și două mici, oarbe, pe vechea gropniţă); şi un imens soclu înconjoară acoperișul, comun primelor patru turle (pl. LXVIII, 3). Și așa mai departe. Decăderea veritabilei arte moldovenești se face cu mare repeziciune și, în scurtă vreme, nu va mai rămîne nimic din silueta bisericilor lui Ștefan cel Mare. Îşi face debutul un stil absolut nou ca, dealtfel, şi o nouă pictură. Începînd cu biserica Cetăţuia din Iaşi, de pildă, legendele se scriu în greceşte[4], albastrul profund al fundalurilor se transformă într-un albastru-deschis, scenele se multiplică și nu mai prezintă nici un fel de conţinut emotiv, în vreme ce culorile devin tot mai fade și, din punct de vedere calitativ, din ce în ce mai proaste. Sigur, bisericile din secolele XVII și XVIII nu sînt nicidecum lipsite de interes, și merită un studiu tot atît de amănunţit ca și cel pe care tocmai l-am terminat, se vede însă că ele constituie o cu totul altă școală, și faptul că facem o netă diferenţiere între acestea și Suceviţa e cît se poate de îndreptăţit. Odată cu pierderea independenţei Moldovei se termină și cu formulele artistice specifice acesteia.

Dar, repetăm, arta moldavă nu a pierdut nimic din vechea-i vigoare. Dacă formulele ei s-au schimbat, rămîne credincioasă cîtorva soluţii care nu vor dispare niciodată: dublul soclu și dublii pandantivi ai turlei; portalurile gotice și ferestrele ogivale ale pridvorului, uneori și ale pronaosului; ferestrele de tip rinascimental ale naosului şi ale altarului. În planul bisericii chiar, dacă ia poziţie împotriva unei compartimentări excesive și suprimă cîţiva pereţi despărţitori, îi păstrează totuşi amintirea, intercalînd în general, între naos și locul unde trebuie să fie gropniţa, o serie de trei arce susţinute de doi stîlpi groși; și orice extindere ar lua dimensiunile naosului, turla se va sprijini întotdeauna pe zidurile absidelor laterale, niciodată pe un careu alcătuit din stîlpi. În sfîrșit şi mai ales, ceea ce dovedește vitalitatea acestei arte, este faptul că ea continuă să se răspîndească și să-și exercite influenţa și dincolo de hotare. Fără a vorbi de biserica Stelea din Tîrgoviște, pe care a ridicat-o Vasile Lupu în 1645 ca urmare a împăcării sale cu Matei Basarab, și care e un edificiu de tip moldovenesc specific secolului al XVII-lea, în Muntenia pătrund, la rîndu-le, mai multe elemente arhitecturale moldoveneşti, în special contraforţii, necunoscuţi pînă atunci în această regiune. Și am putea eventual întîlni ecouri ale artei moldovenești chiar și la Athos; căci toţi marii voievozi și-au avut aici ctitoriile lor — reparaţii, decoraţii și chiar biserici ridi-

[1] S-a arătat şi mai sus (nota 1 p. 151) că brîul car, încinge bisericile româneşti nu este de origine sîrbă ci dimpotrivă își are originea în arhitectura populară românească (V.D.).

[2] Se știe sigur că pietrarii de la Golia au lucrat în prealabil în Polonia, nu în Rusia meridională care pe atunci ignora arhitectura de tip baroc (T. Gostynski, *Cine a fost autorul bisericii Golia*, în „Revista Istorică", XXX, 1944, p. 55—60). (V.D.).

[3] În realitate biserica fostei mănăstiri Golia are numai trei turle (pe altar, pe naos și pe pronaos) și un turn-clopotniţă (pe pridvor; la origine mai înalt) al căror aspect actual se datorează reconstrucţiei din secolul al XVIII-lea, în urma cutremurului din 1738. P. Henry numără ca turle și extradosurile cupolelor gropniței, evidenţiate pe coronament și marcate de cruci metalice V.D.).

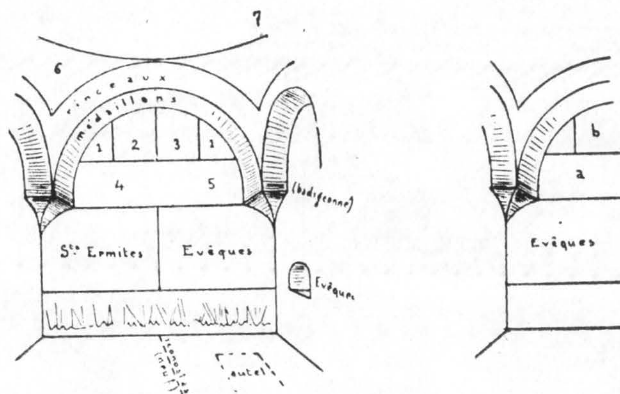
[4] La Cetăţuia inscripţiile sînt în greceşte pentru că zugravii principali erau greci — Mihai, Dima şi Gheorghe din Ianina —, alături de care au lucrat meșterii localnici — Nicolae „zugravul cel bătrîn" și Ștefan. Ulterior nu se mai întîlnesc picturi cu inscripţii grecești (V.D.).

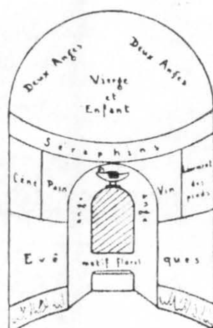
cate de ei din temelie. Şi nu e nici o îndoială că bisericile de la Sfîntul Munte în a căror frescă votivă figurează un voievod român, nu se depărtează deloc de planul obişnuit athonit; cu toate acestea am semnalat catholiconul de la Dochiariu, ridicat de Alexandru Lăpuşneanu, şi înzestrat cu contraforţi; cercetări susţinute în această direcţie ar duce poate la descoperiri interesante.

În mai mică măsură ca oricine, nu vom trece sub tăcere lacunele lucrării noastre. Într-un domeniu în care, asupra multor puncte, am efectuat cele dintîi explorări, căci nimeni nu încercase încă să facă o descriere exactă a monumentelor, ne vor fi scăpat nenumărate detalii care ar fi putut lămuri o anume problemă rămasă neclarificată, sau datorită cărora o anume ipoteză formulată de noi ar fi putut fi precizată sau infirmată. Ni se vor ierta fără îndoială aceste omisiuni şi aceste erori avînd în vedere imensa sarcină pe care ne-am asumat-o. Se va ţine seama de faptul că, pînă într-o epocă tardivă din istoria Moldovei, nu există nici un document care să ne dea vreo relaţie asupra personalităţii artiştilor sau asupra modelelor pe care le-au putut avea la dispoziţie. Şi ni se va ierta poate faptul de-a fi pus un număr mai mare de întrebări decît cel al descoperirilor pe care le-am făcut. Şi, am mai spus: nimeni nu se poate angaja să ducă la bun sfîrşit un studiu serios asupra artei moldoveneşti, şi nici româneşti în general, fără o descriere precisă a materialului existent. Dl. Balş a făcut acest lucru pentru arhitectură, noi am încercat să-l facem pentru pictură, şi am căutat, de îndată ce ne-am aflat în posesia acestor date, să extragem trăsăturile generale ale caracterului şi evoluţiei artei moldoveneşti clasice. Fie ca străduinţele noastre să nu fi fost inutile, şi să poată constitui o bază pentru unele studii viitoare. Dacă ne-ar fi hărăzită bucuria ca lucrarea noastră să ducă la alte investigaţii care să corecteze şi să completeze ideile pe care am crezut că le putem expune în cuprinsul acesteia, şi care să facă, pentru arta moldovenească din secolul al XVII-lea pînă în zilele noastre, şi pentru Ţara Românească, ceea ce am încercat noi să facem pentru arta moldovenească din secolele XV şi XVI, vom socoti că nu ne-am pierdut timpul în zadar şi că am contribuit, în modesta măsură a mijloacelor noastre, să restituim artei româneşti locul ce i se cuvine de drept în istoria artei bizantine, dovedind o dată în plus, dacă mai era nevoie, vitalitatea şi miraculoasele ei facultăţi de reînnoire.

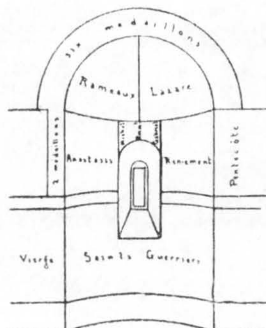
SCHEME ICONOGRAFICE ŞI PLANŞE*

* EDIŢIA ROMÂNEASCĂ REPRODUCE LA SCARĂ REDUSĂ SCHEMELE ŞI PLANŞELE DIN EDIŢIA FRANCEZĂ (PARIS, 1930), RESPECTÎND MODUL ÎN CARE AUTORUL LE-A CONCEPUT.

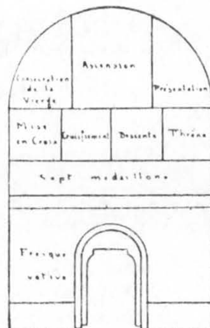




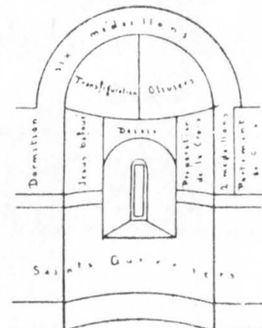
Sanctuaire



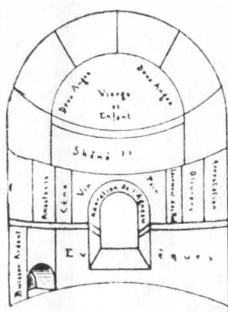
Abside nord de la nef



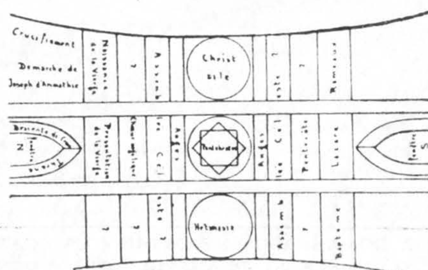
Mur ouest de la nef



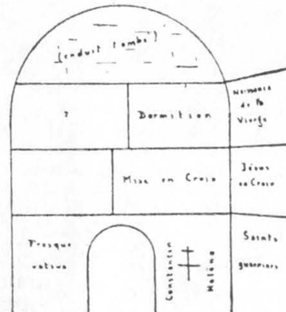
Abside sud de la nef



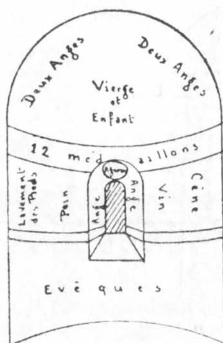
Sanctuaire



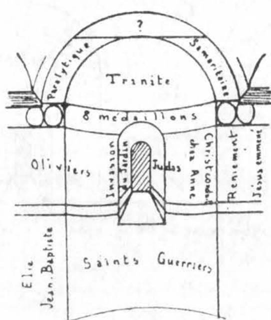
Voûte de la nef



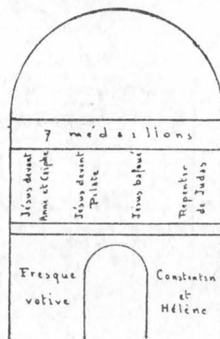
Mur occidental de la nef



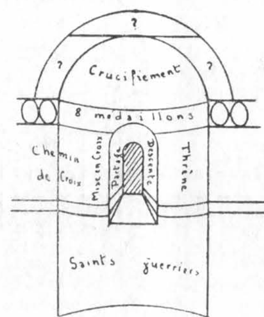
Sanctuaire



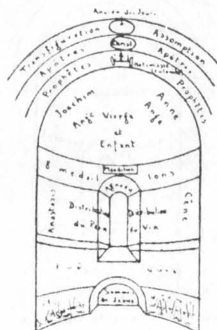
Mur nord de la nef



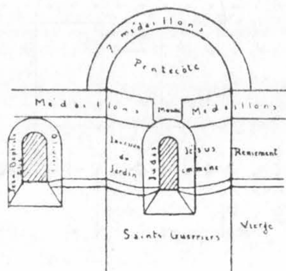
Mur ouest de la nef



Mur sud de la nef



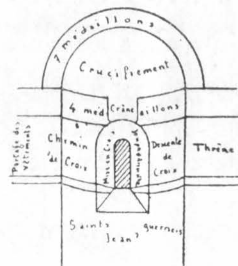
Sanctuaire



Mur nord de la nef



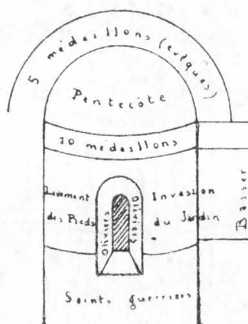
Mur ouest de la nef



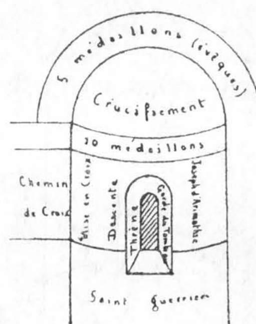
Mur sud de la nef



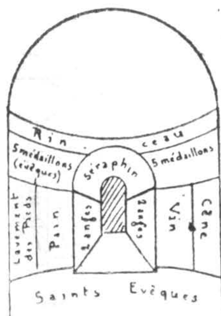
Sanctuaire



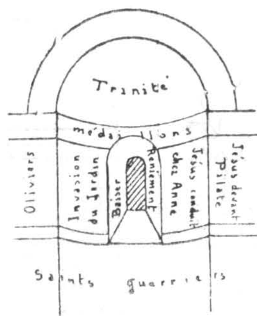
Abside nord



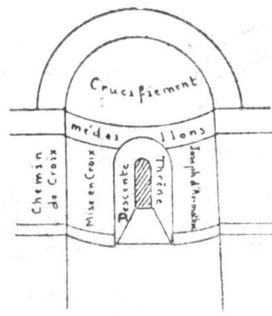
Abside sud



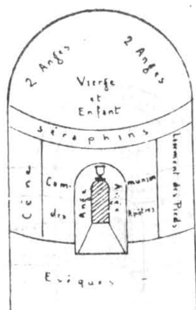
Sanctuaire



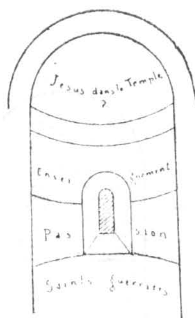
Abside nord



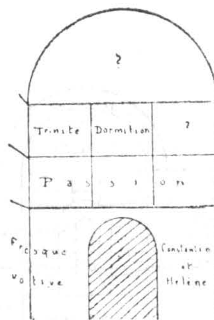
Abside sud



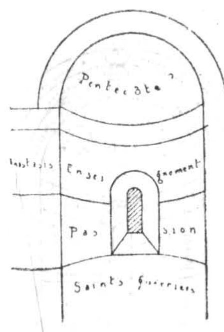
Sanctuaire



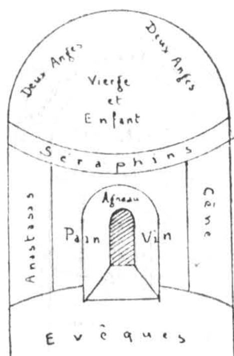
Abside nord



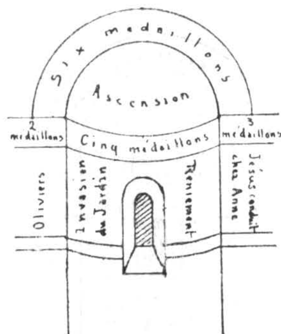
Mur ouest



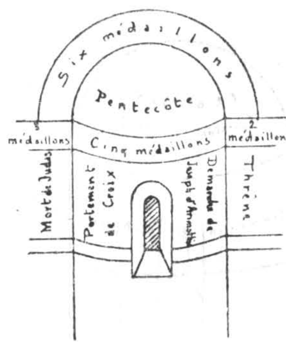
Abside sud



Sanctuaire



Abside nord



Abside sud

Toiture
Zodiaque — Dieu — Zodiaque
Christ
Résurrection
Niphon
St Georges
Vie de St Nicolas
Jean le Nouveau
Jessé
Prophètes
Apôtres
Évêques
Moines
Ermites
Martyrs
Stylite
Suite des Anges
Scènes de la Genèse
Hymne Akathiste (effacé)
Buisson Ardent
Vie de St Antoine
Étapes Célestes (effacé)

Mur ouest — Mur sud — Abside centrale — Mur nord

Anges
St Georges
St Demetrius
St Mercure
St Nestor
Hymne Akathiste
Vie de St Nicolas
Triomphe ?
Moïse (3 scènes)
Siège de Constantinople
Fils Prodigue
3 prophètes
5 apôtres
5 évêques
5 martyrs
Vierge et Enfant
Christ sur trône
Voile
Archange
(très Arbre effacé de 4 rangées Jessé subsistant)
Vie de St Georges
Martyres divers de St Georges
Étapes Célestes
effacé

Mur sud — A Anges C Chérubins — Abside principale — Mur nord

Adam
Serpent
St Georges
St Demetrius
St Mercure
Hymne Akathiste
Buisson ardent 2 scènes
Siège de Constantinople
Stylite
Luc Stylite
St Lazare nouveau
Christophe
Vies de la Vierge
(complètement effacé)
Enseignements des Apôtres
(effacé)
(badigeonné)
socle

Mur ouest — Mur sud — Abside principale — Mur nord

Mur sud

Abside principale

Mur sud

Mur est

Mur est

Mur nord

Abside sud

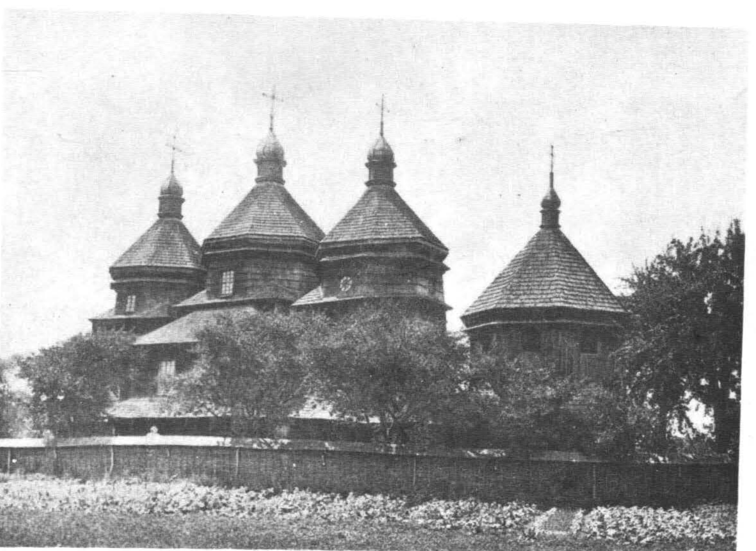
Mur ouest

Abside nord

Mur ouest

Mur sud





1 2





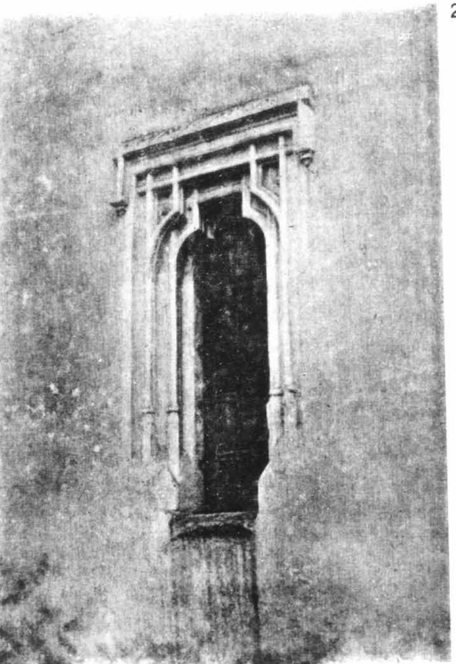


3 4 5

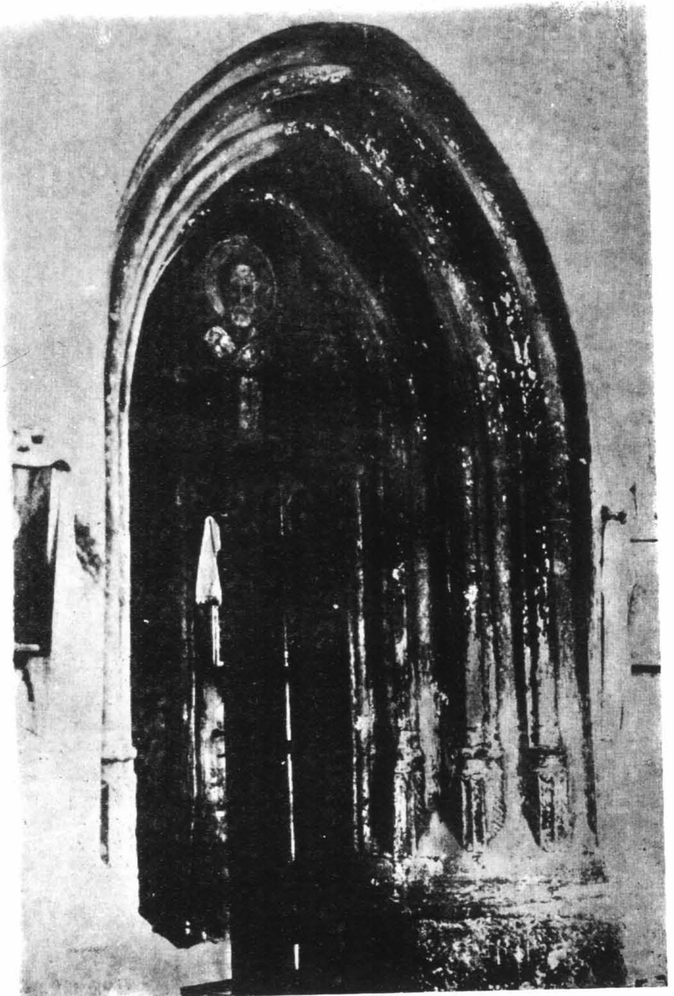
MILIE, REVNA, PUTNA, CERNĂUȚI, CERNĂUȚI.



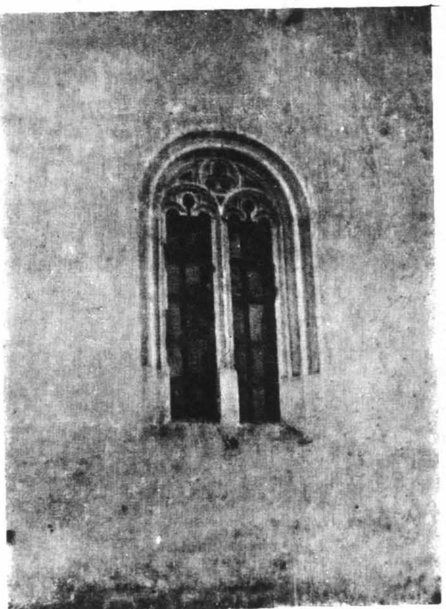
1



2



3



4



5

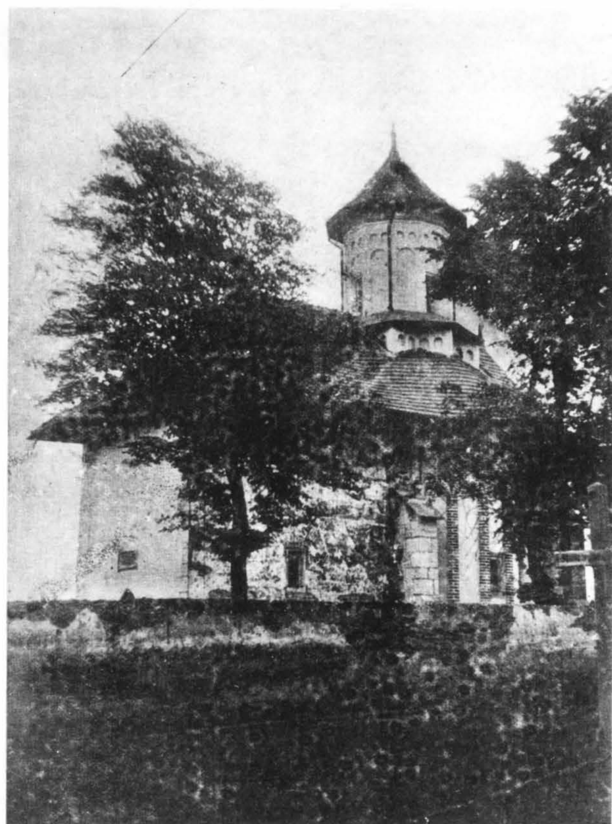


1



2

3

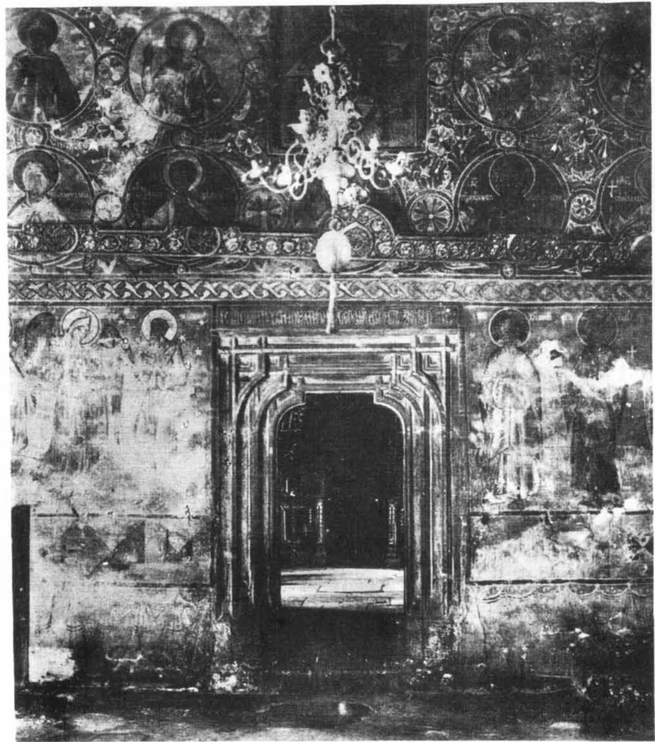


4





1

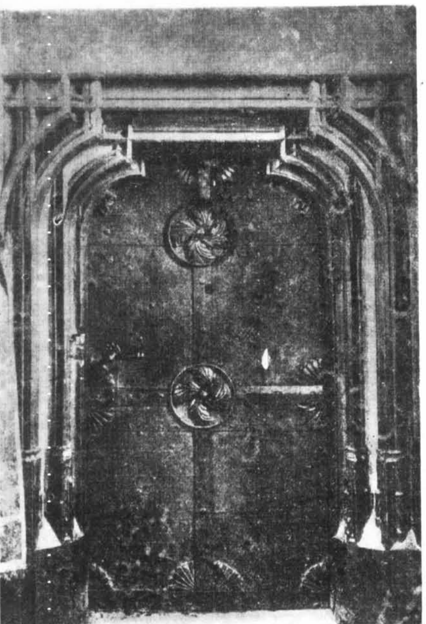


2

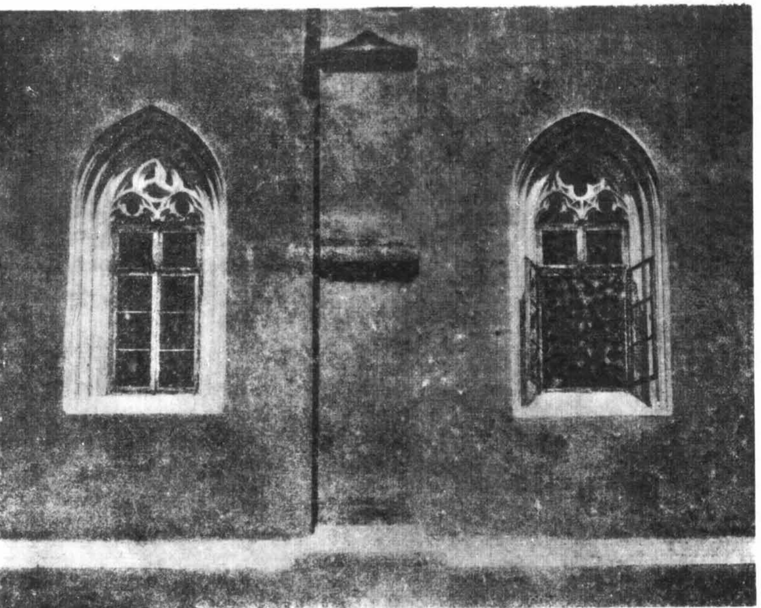
3

1

2



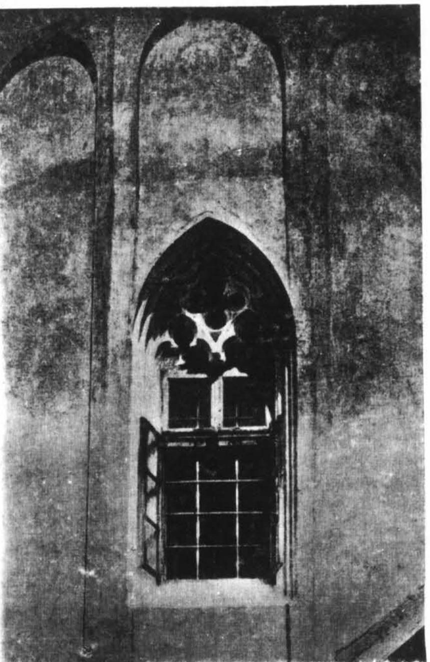
1



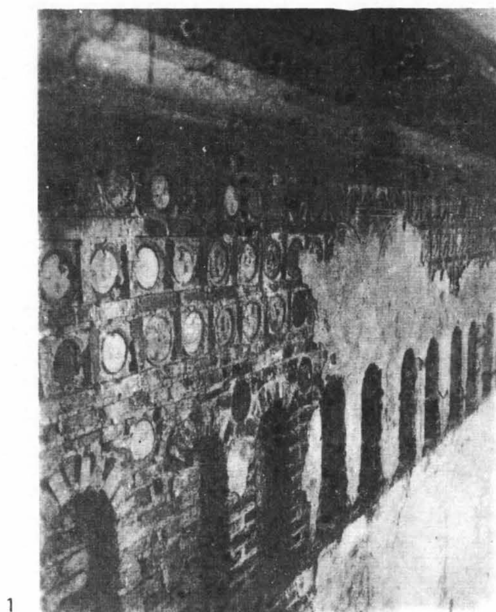
2



3



4



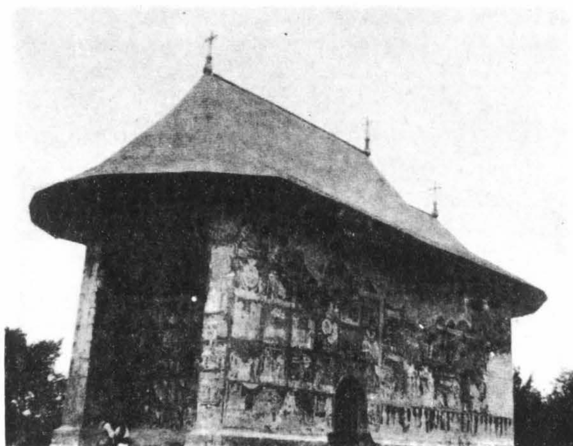
1



2



3

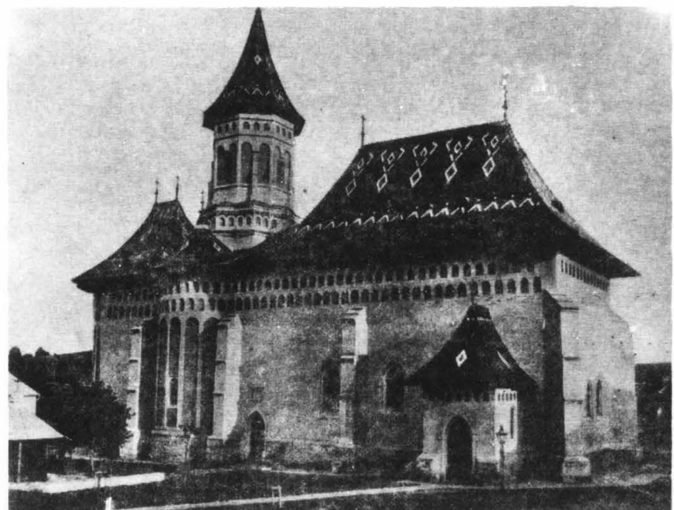


4

5

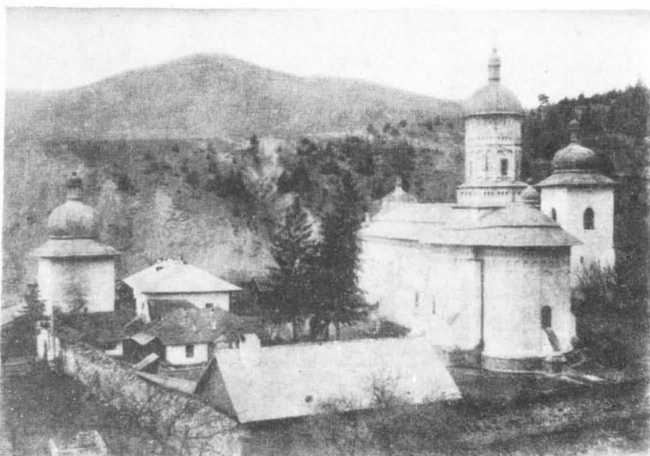


6





1



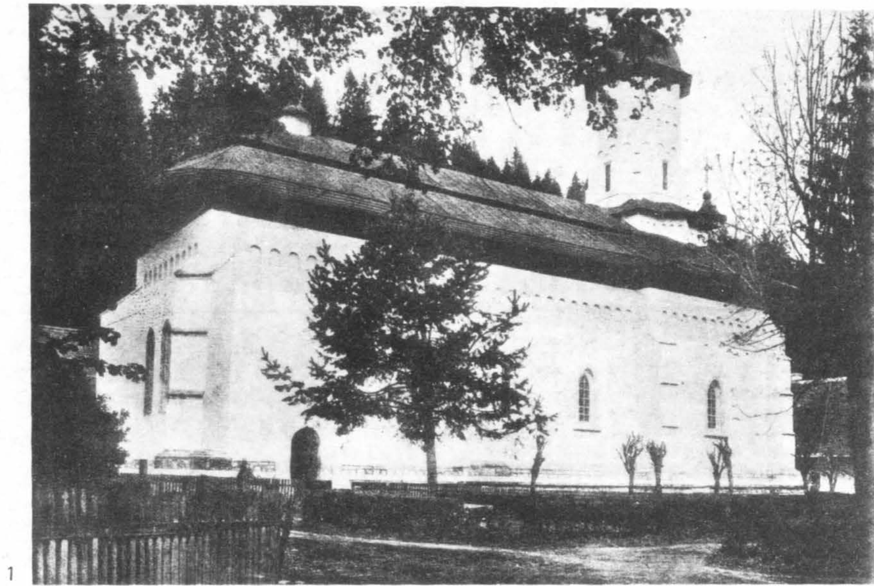
2



3



4



1



2

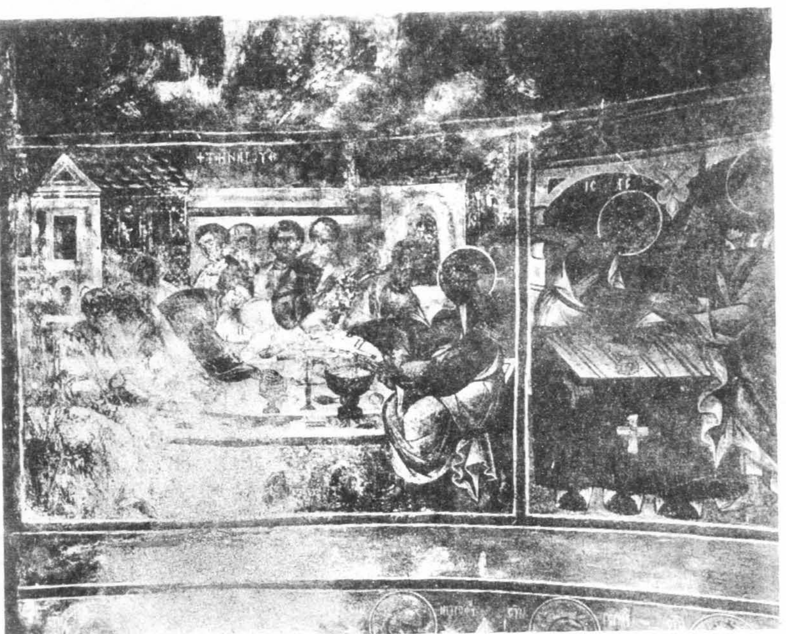


3

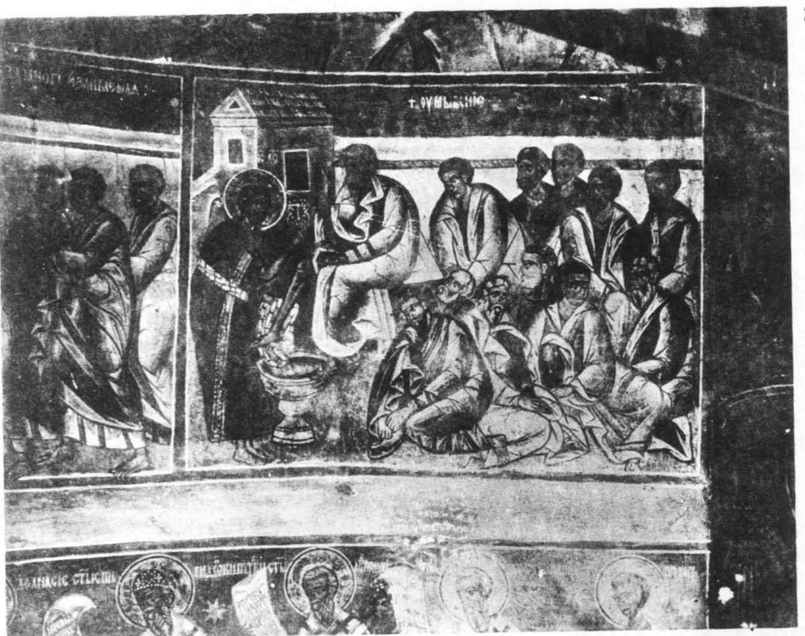


4

1



2



3



4



1

2



1

2



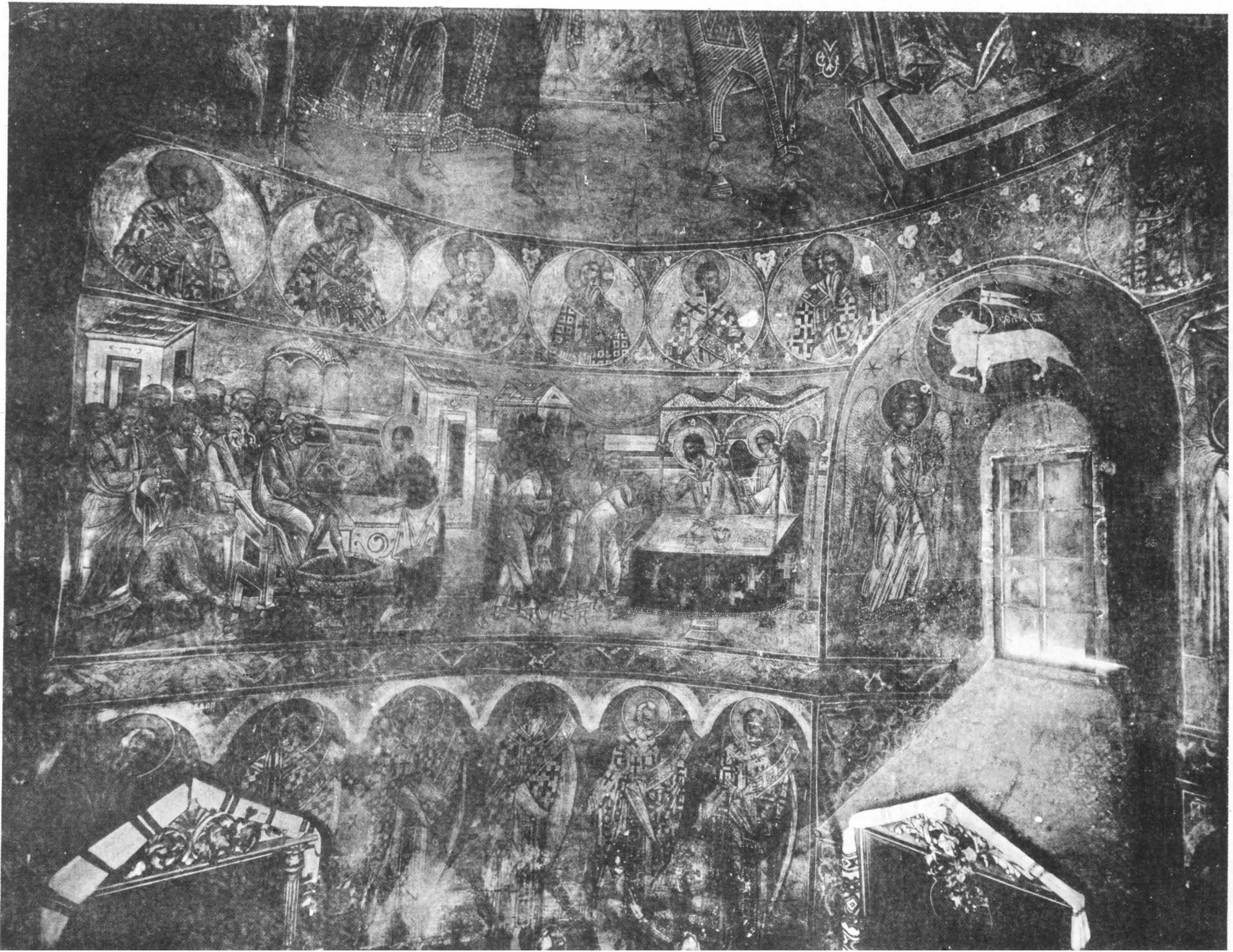
1



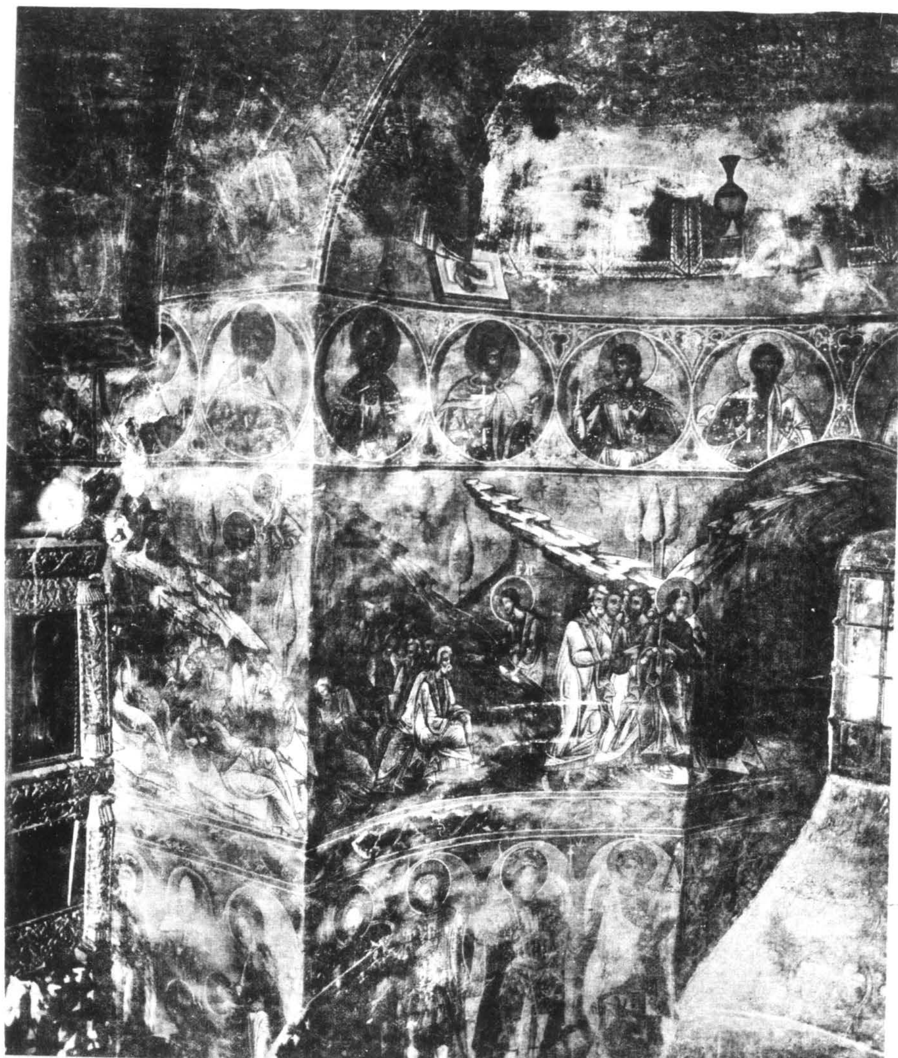
2

3

HUMOR.



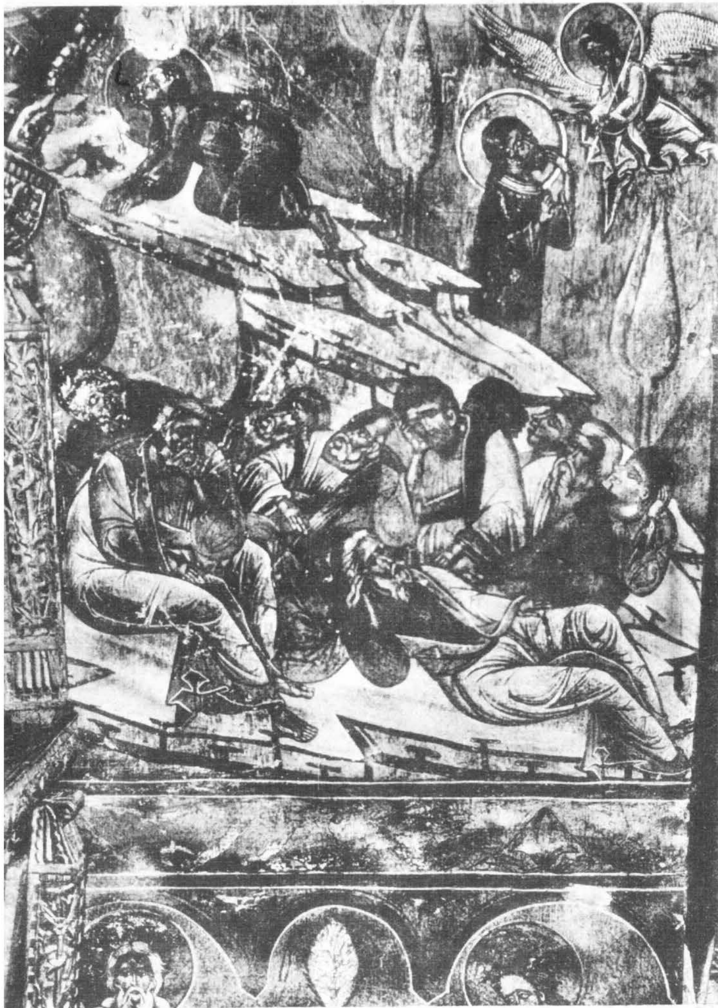

1

2


1



2

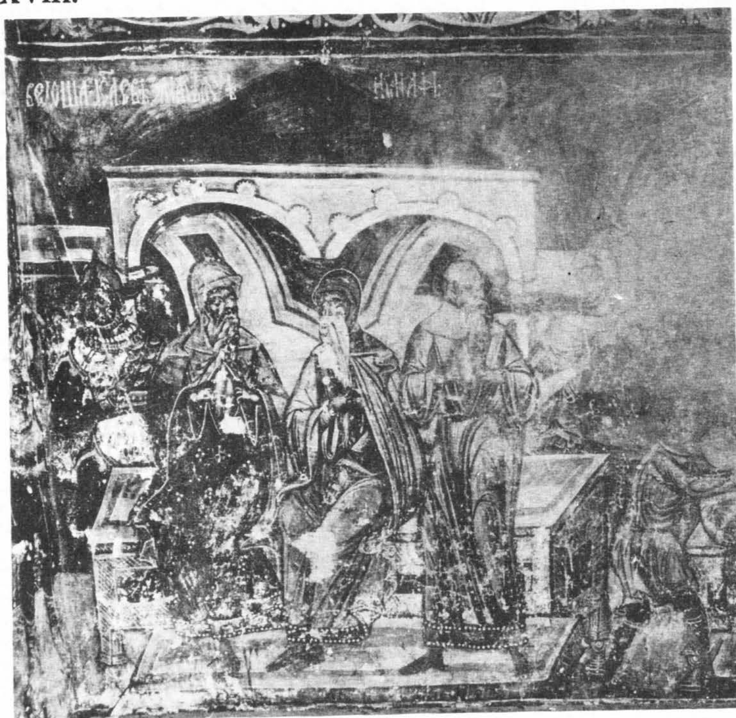


3



1

2



1



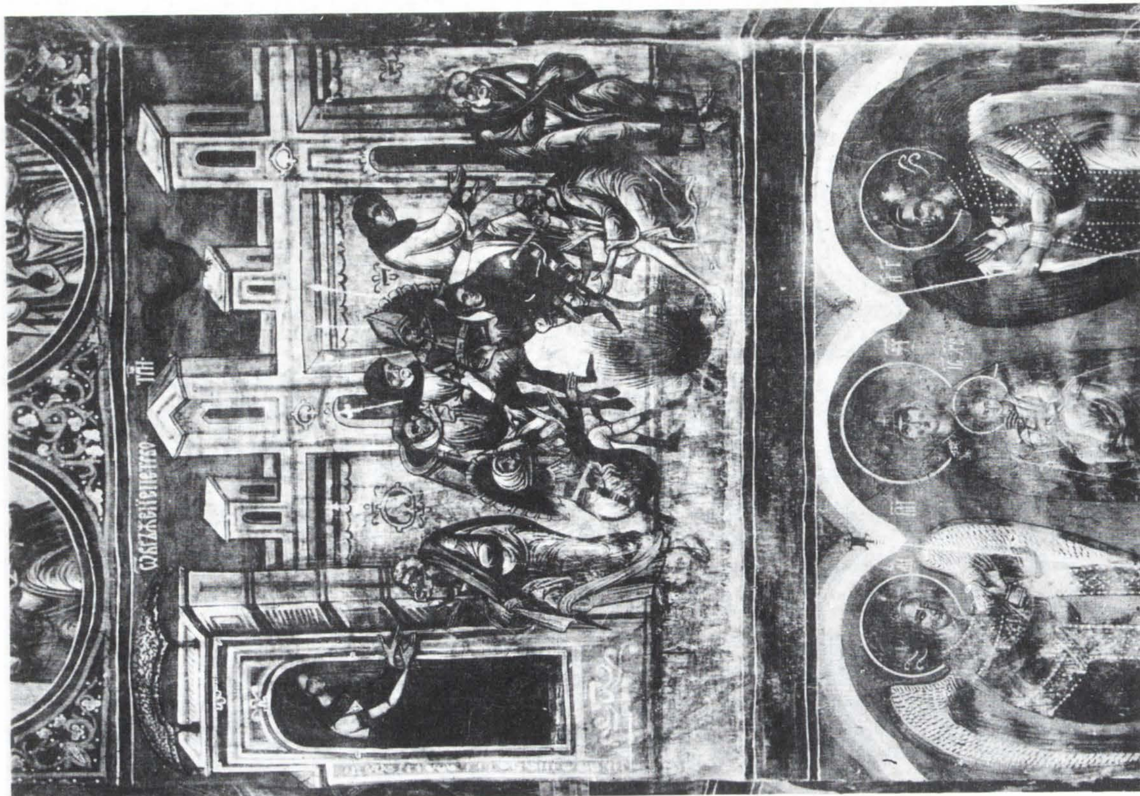
2

1

2







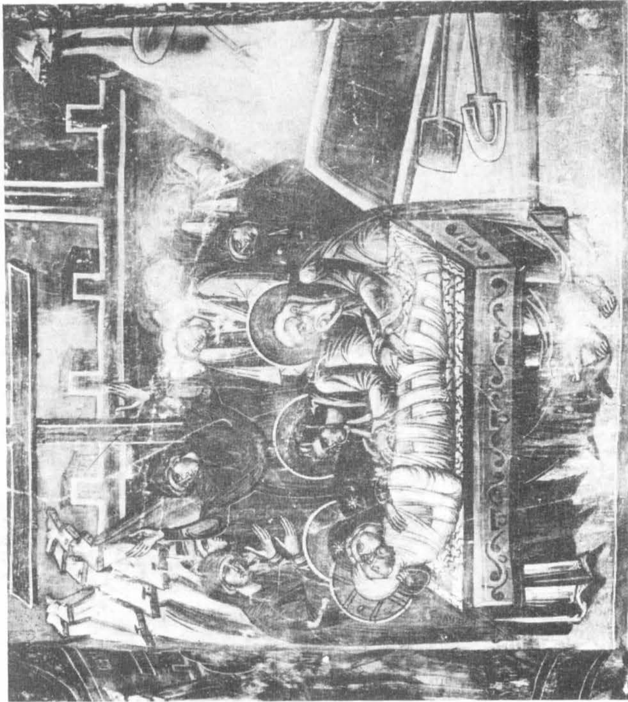
2

1

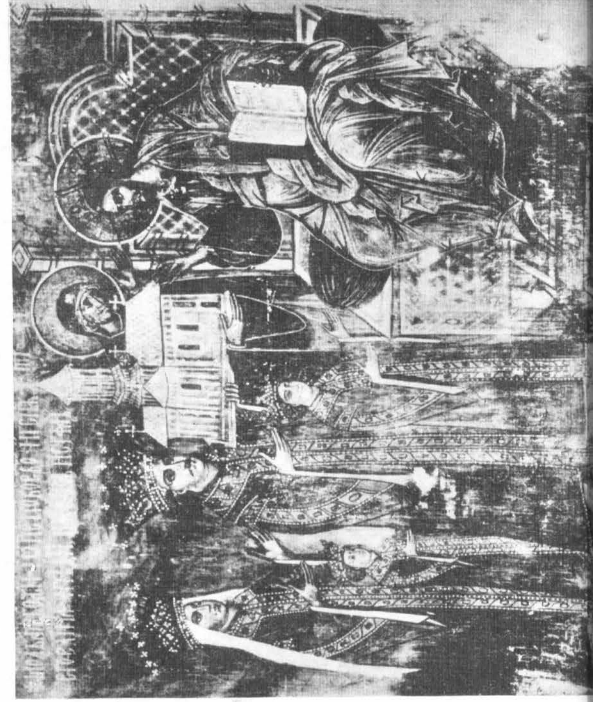
XXIII.

1 2

VATRA-MOLDOVIȚEI.

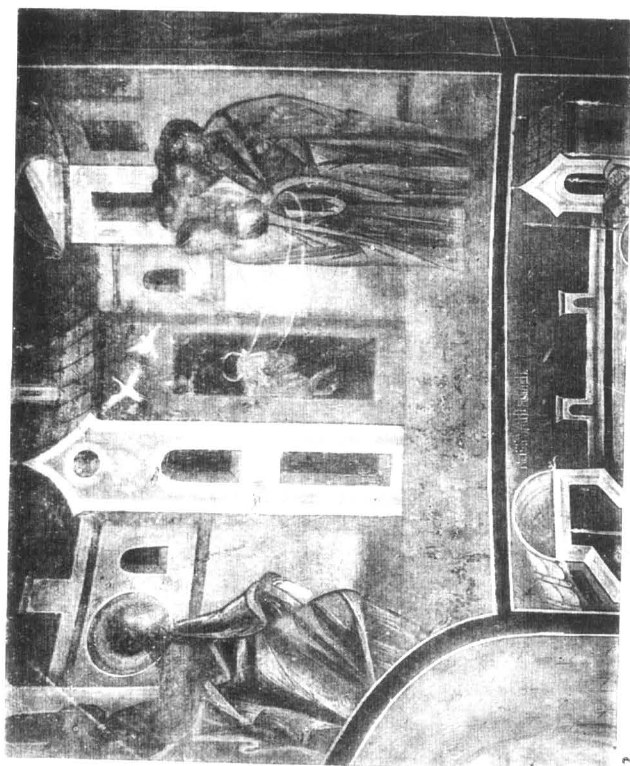


2

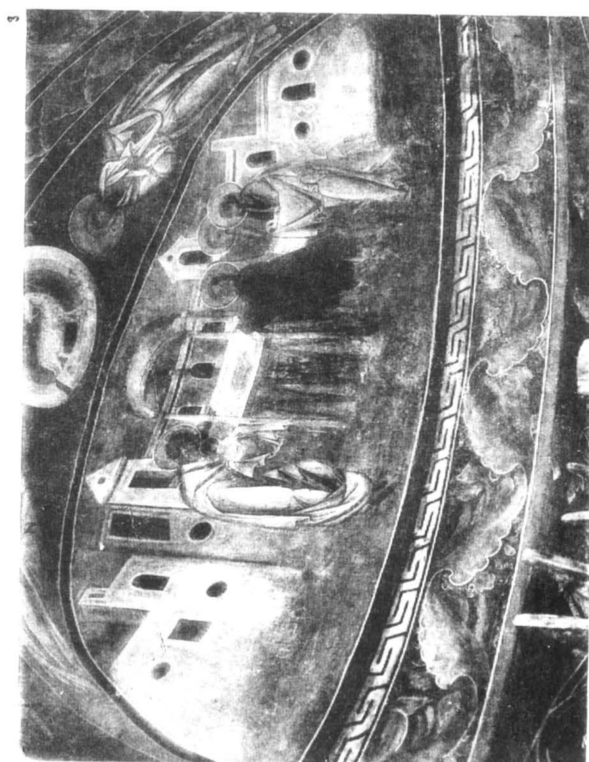


3

1



2

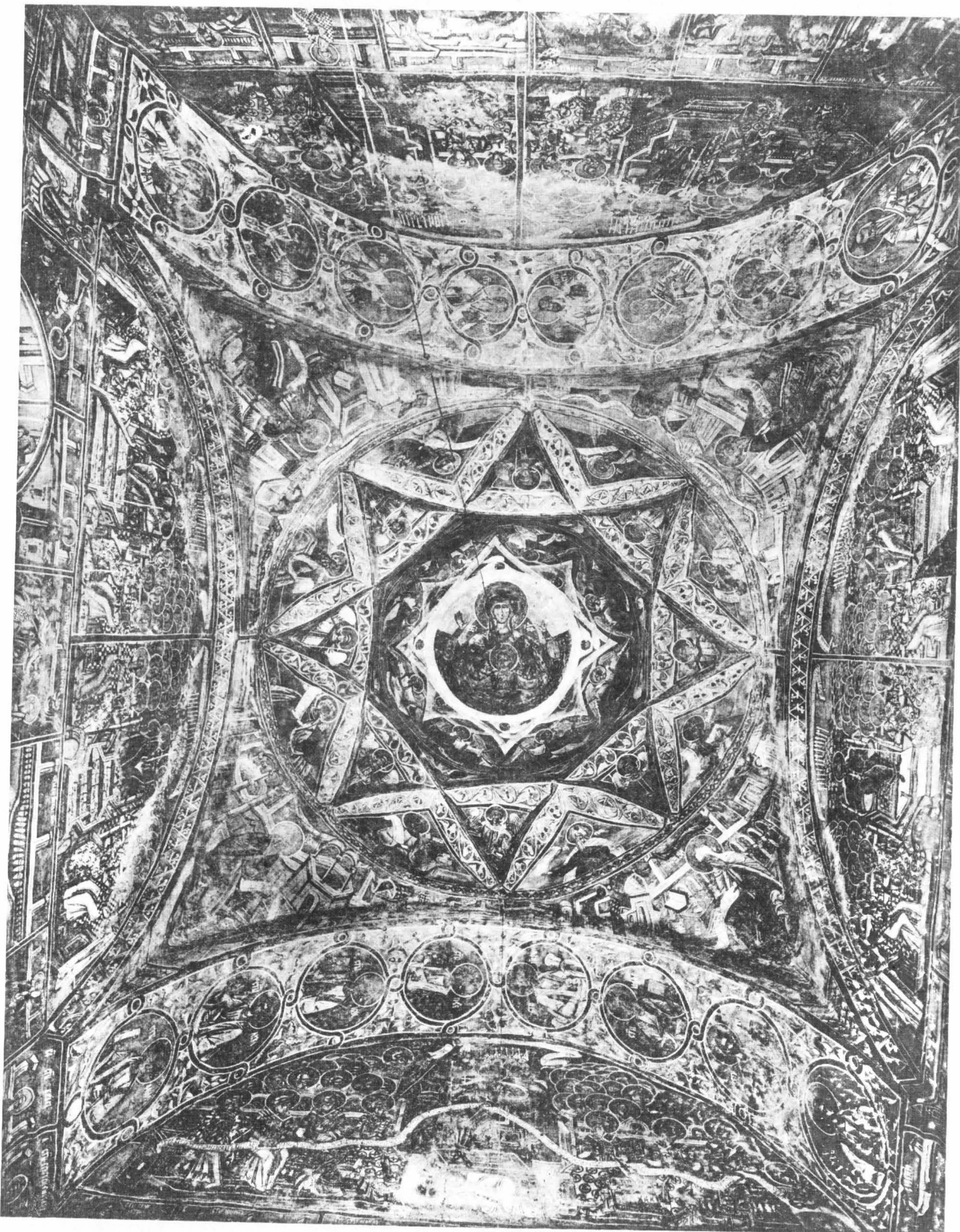


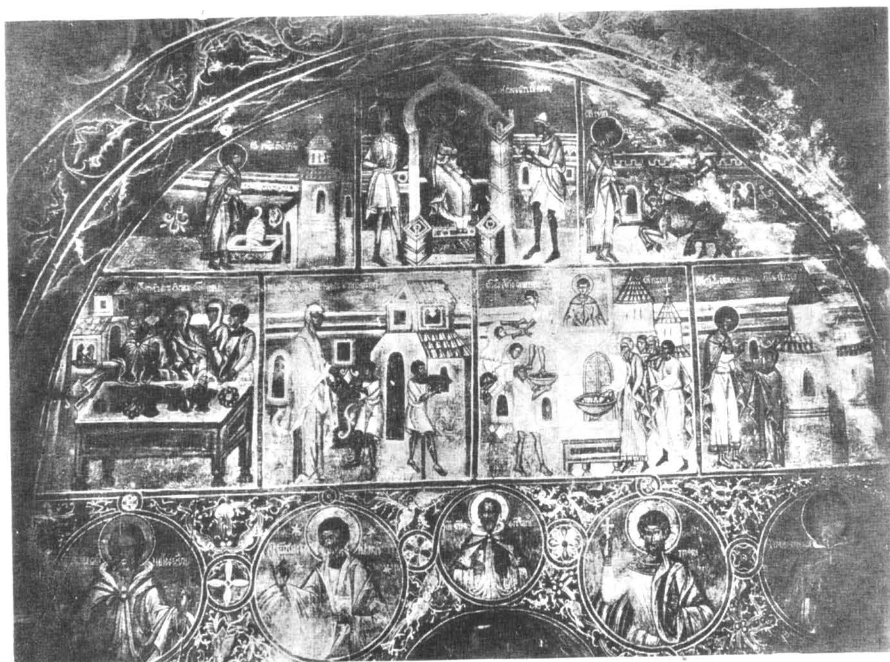
3

1

HUMOR. SFÎNTUL ILIE.

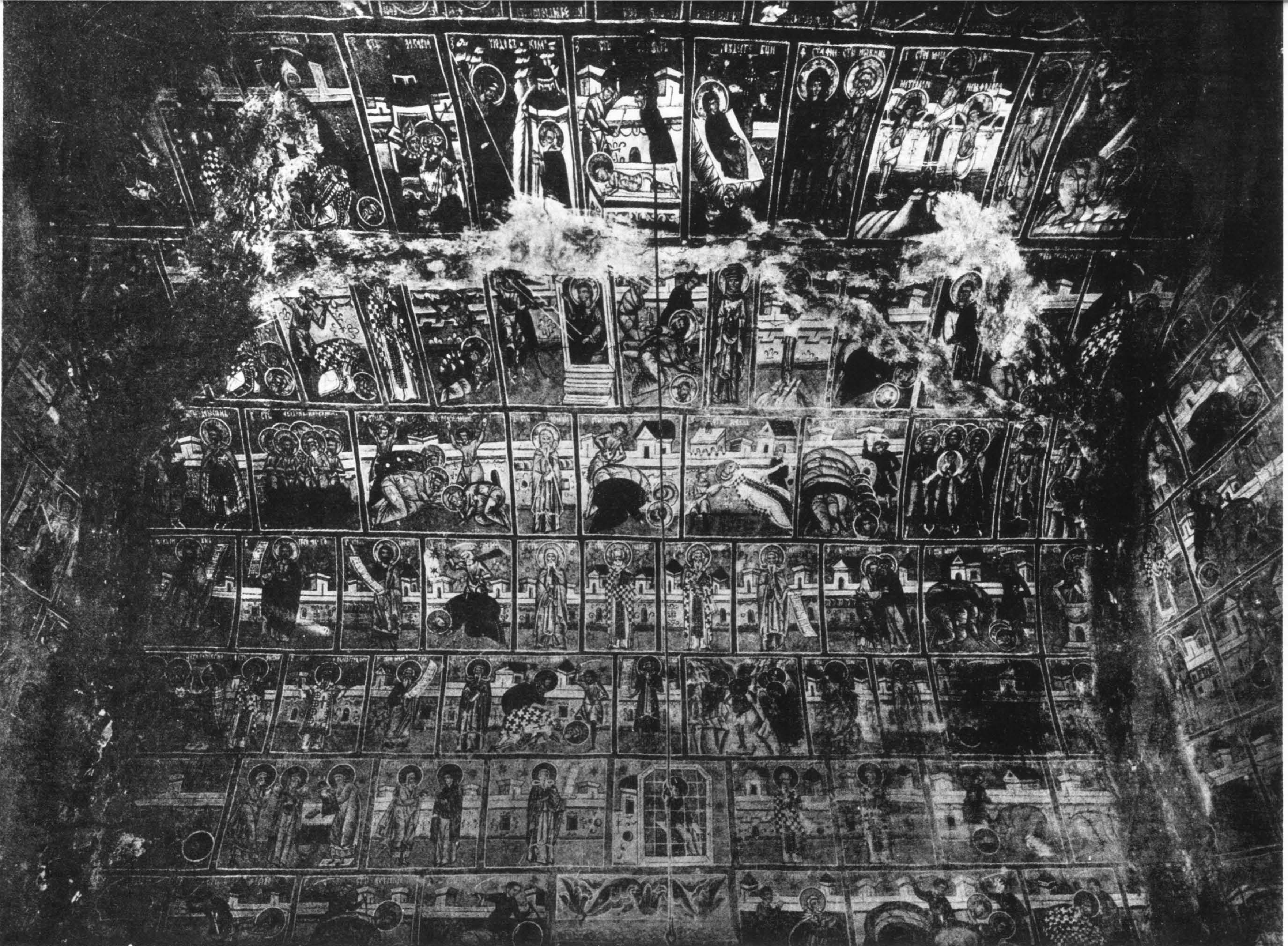
1 2



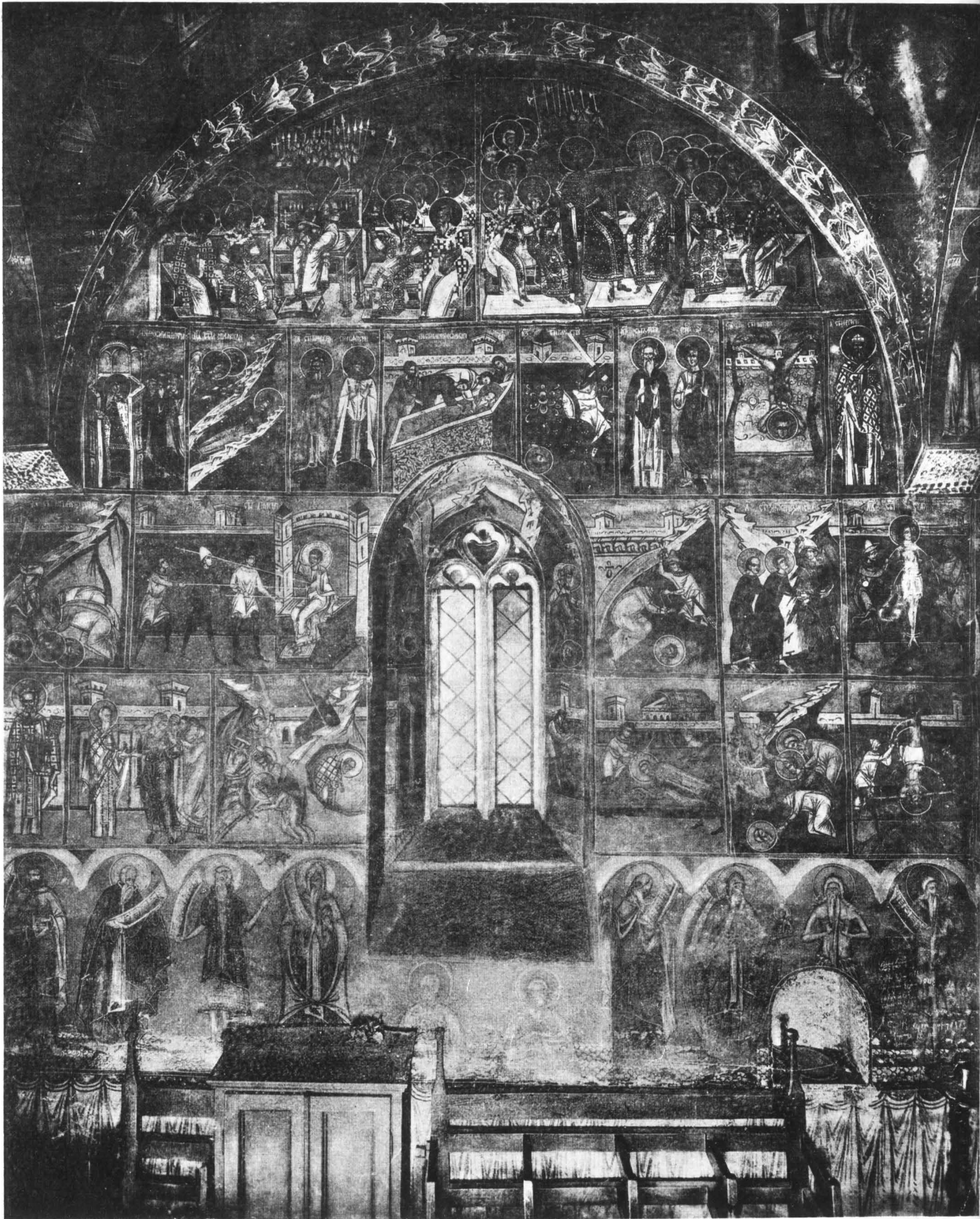


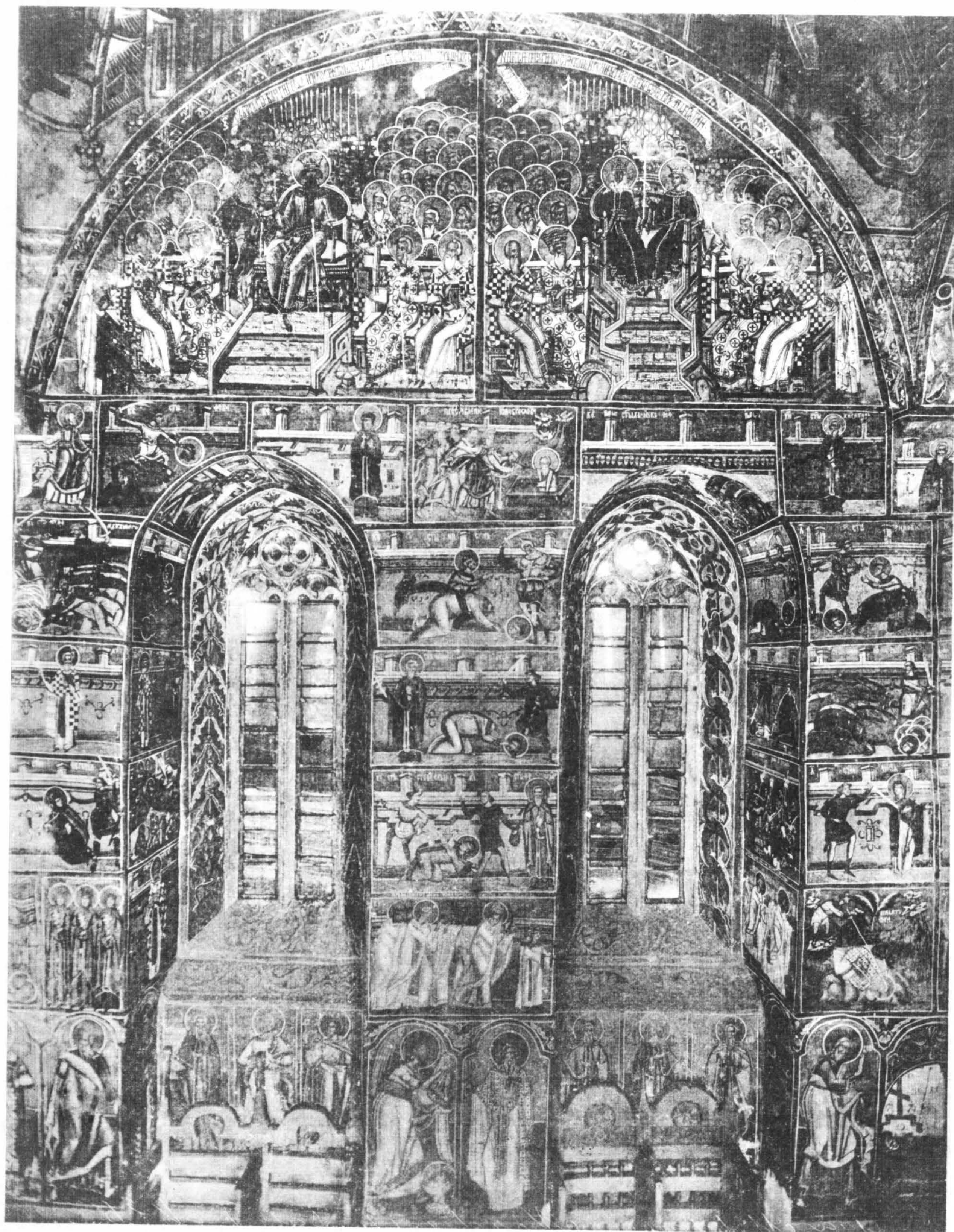
1

2

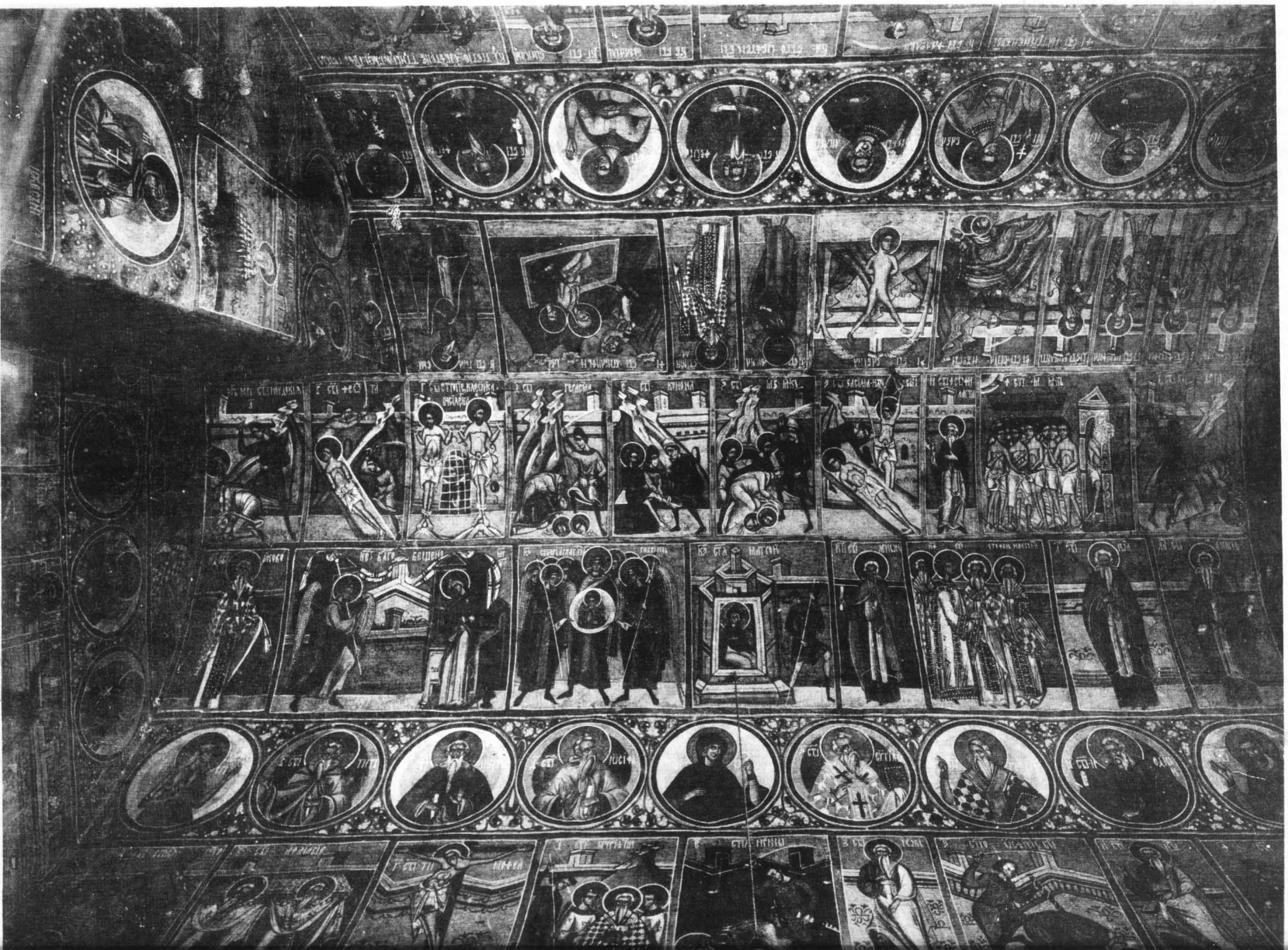


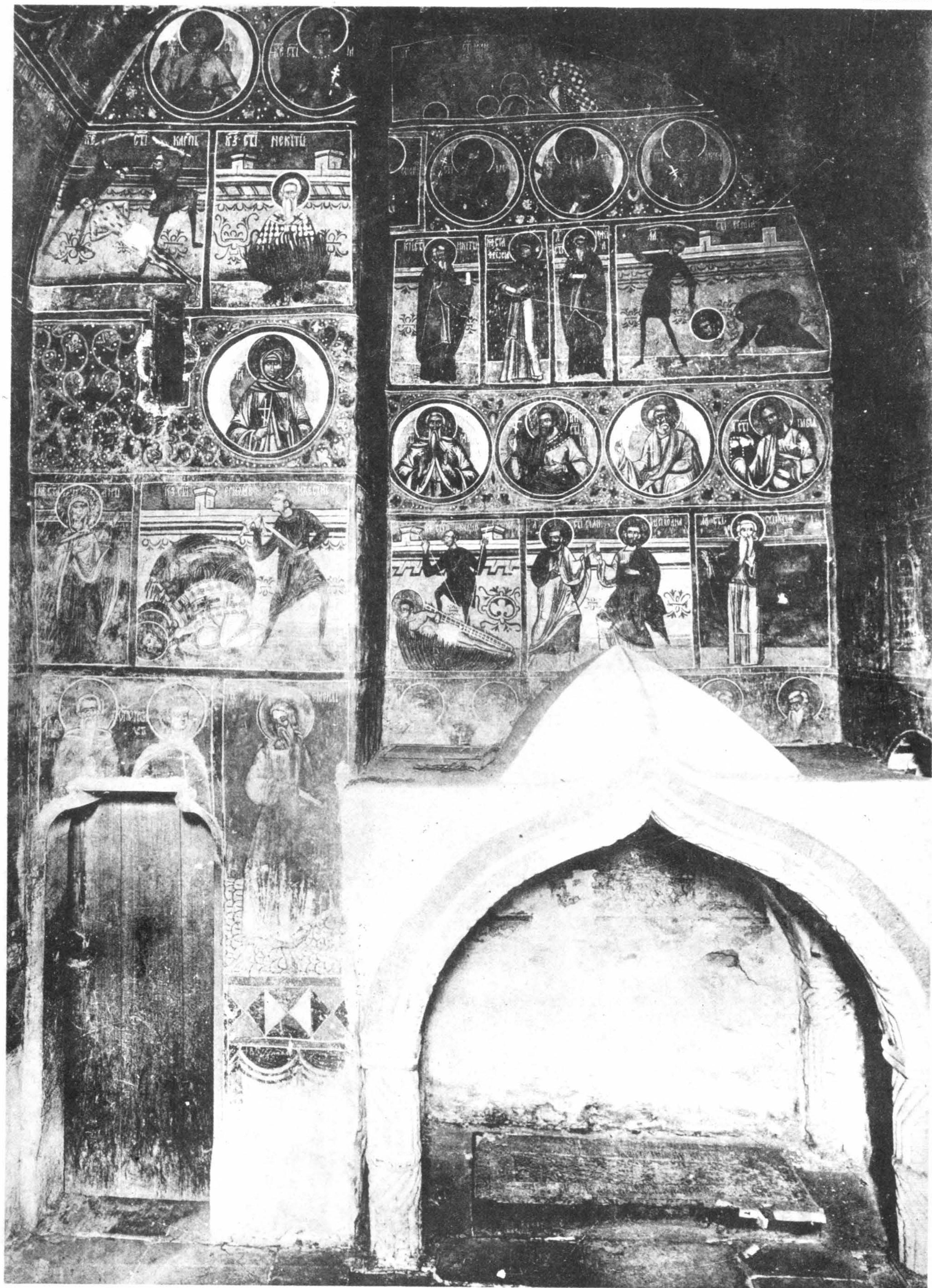
VORONEȚ.





VATRA-MOLDOVIȚEI.





1

2

1

2

POPĂUȚI.

1

2

1

2



VATRA-MOLDOVIȚEI, HUMOR, VORONEȚ.

1



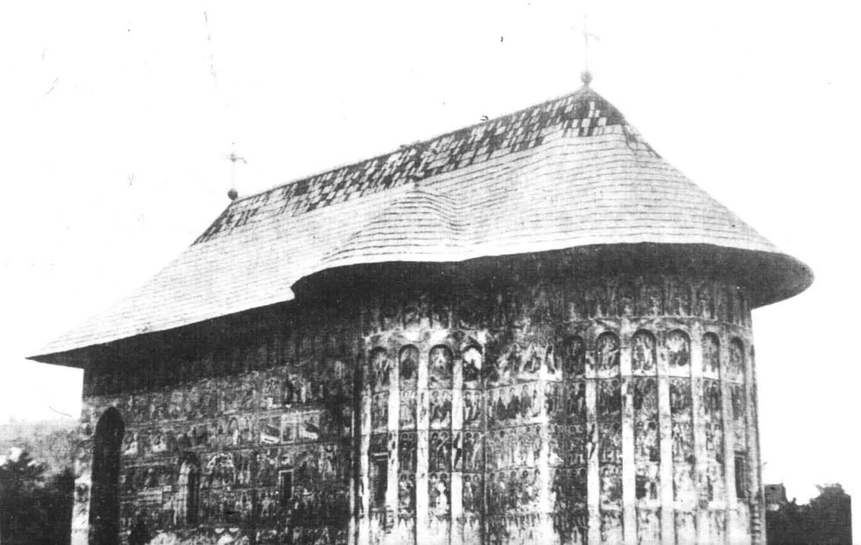
3



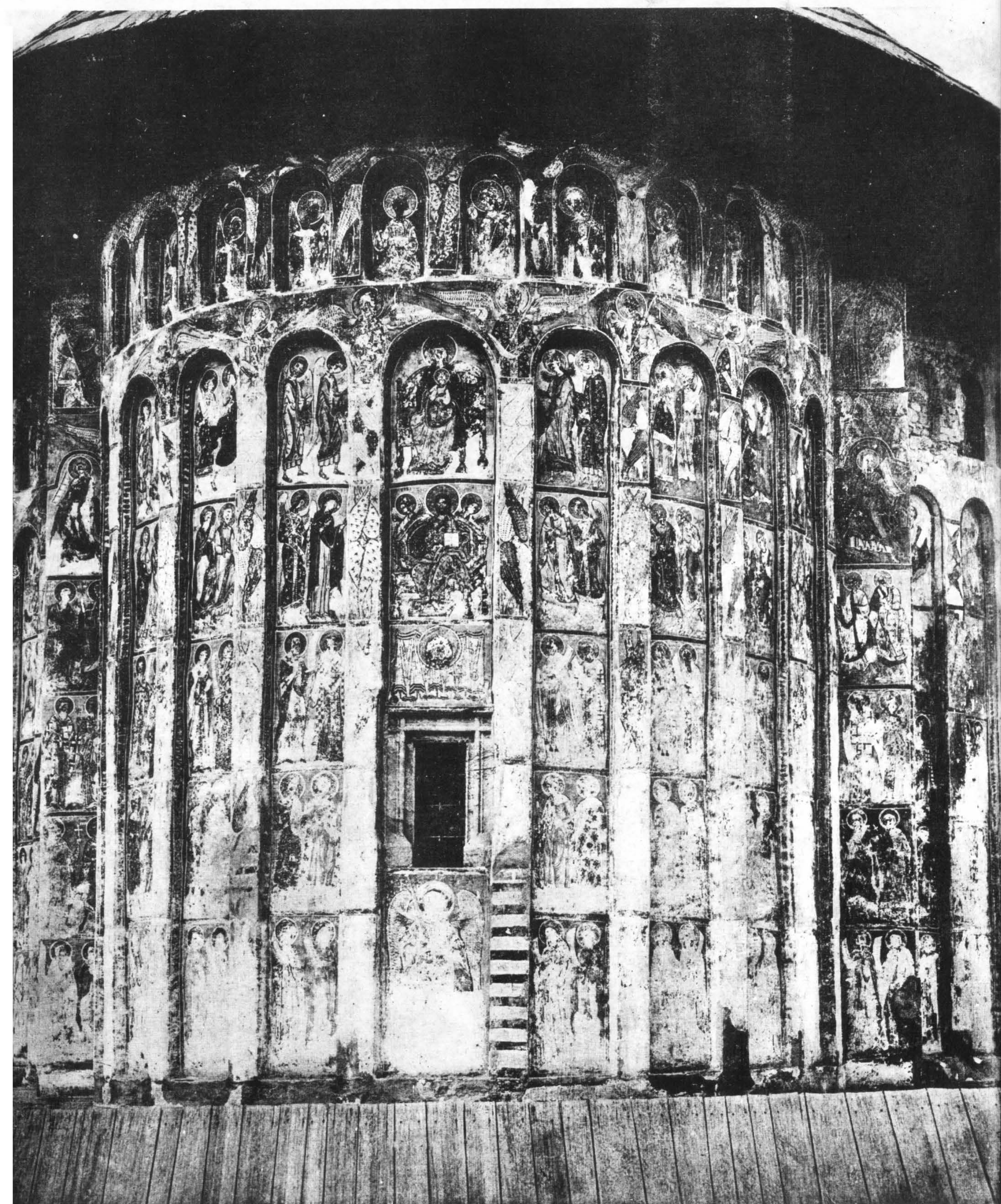
2



4

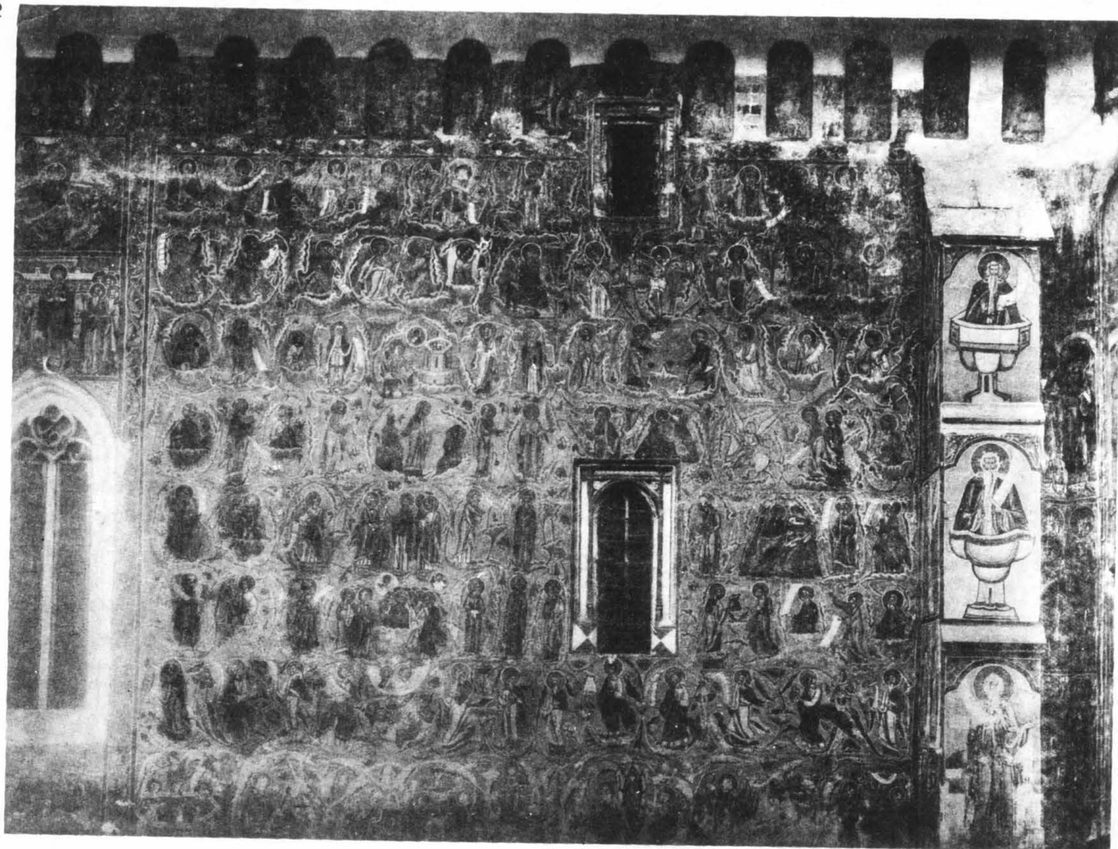


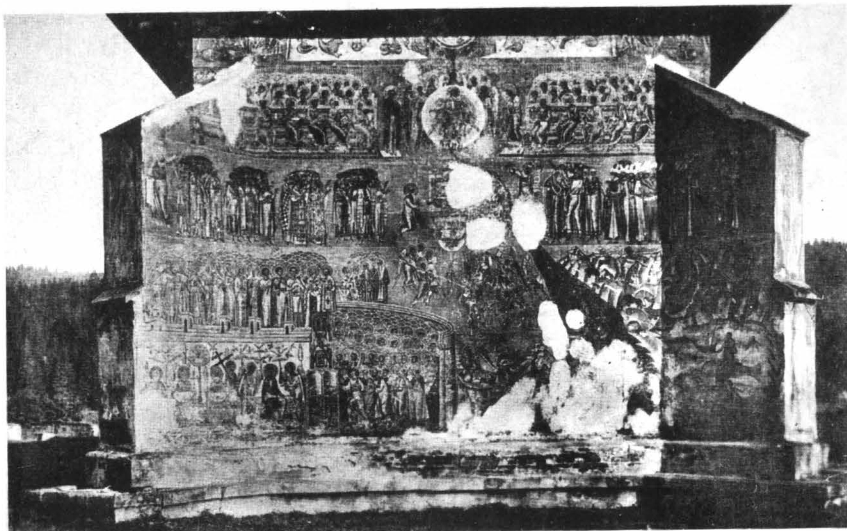




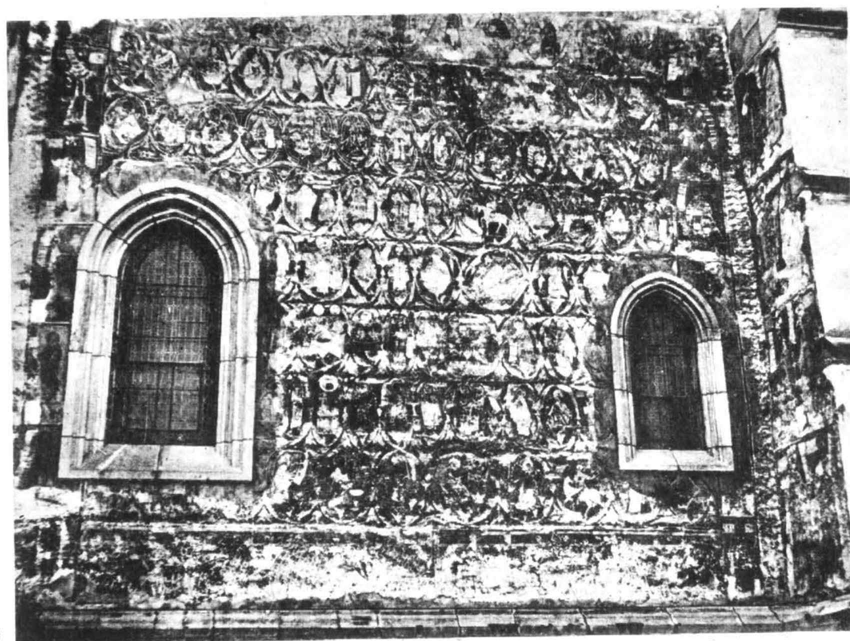
1

2

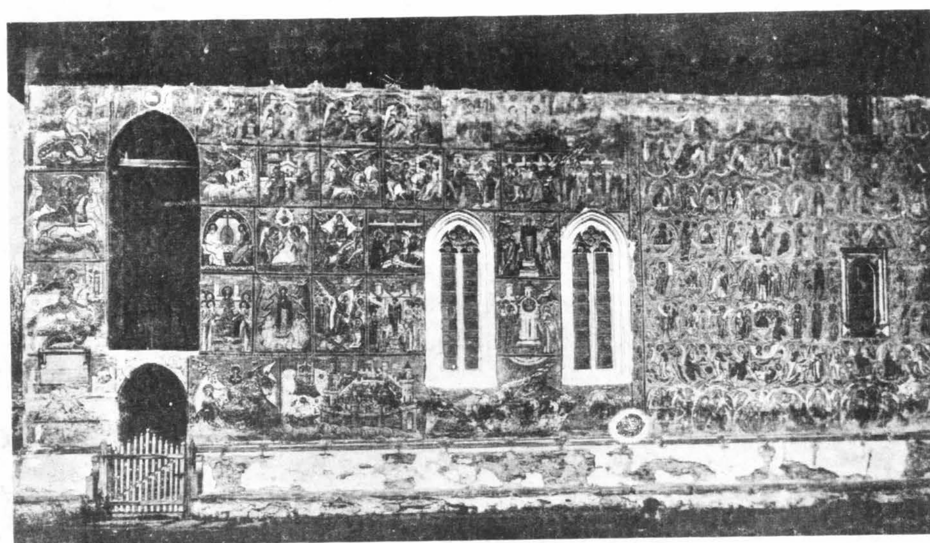




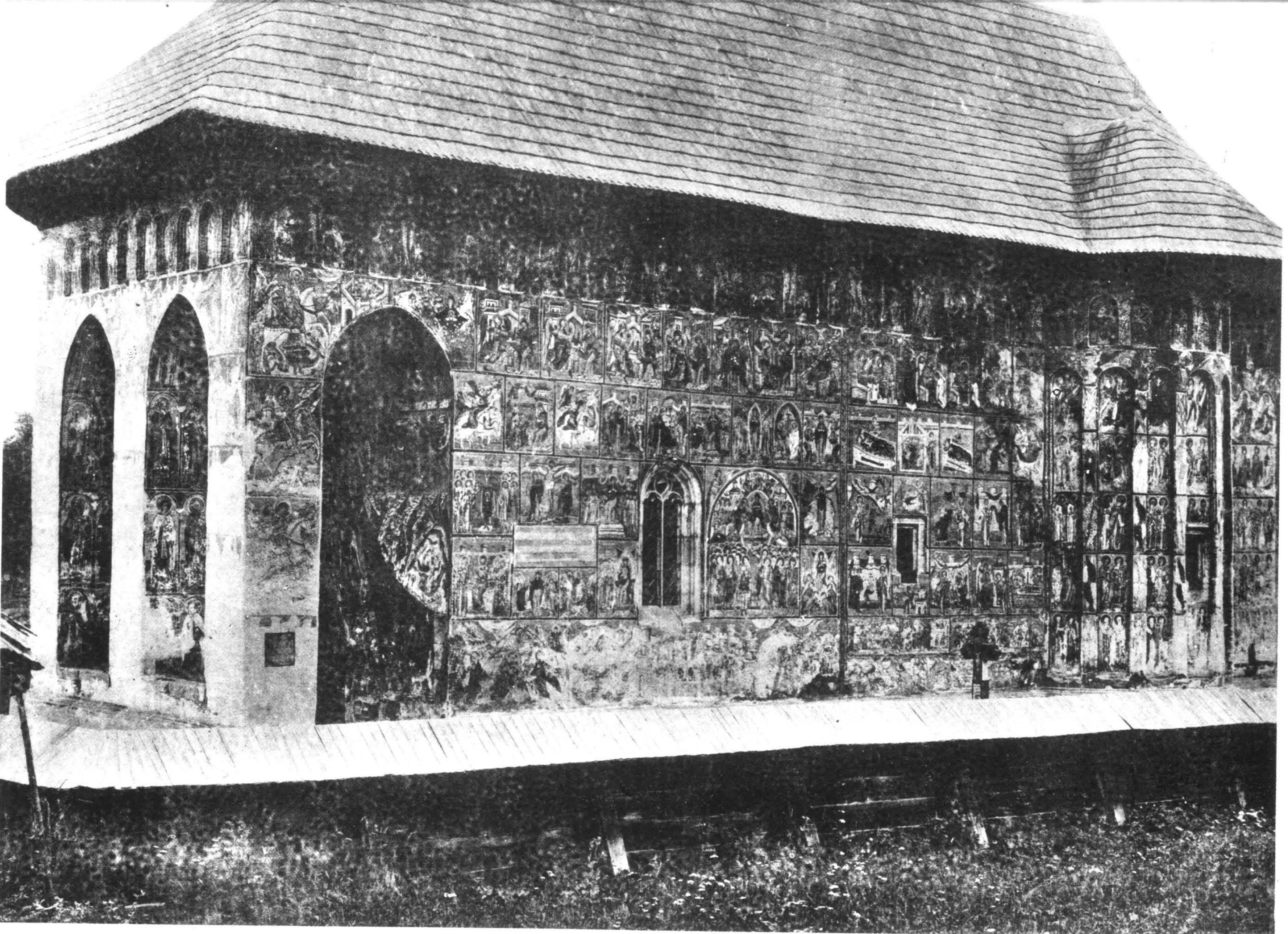
1



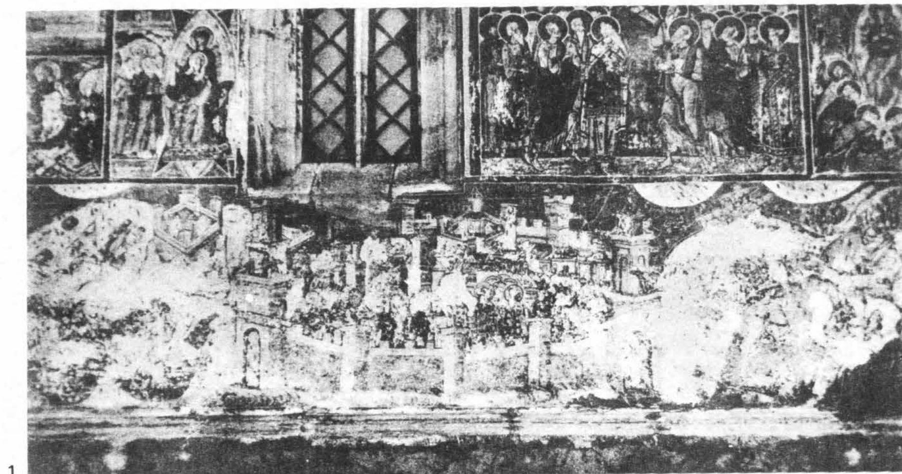
2



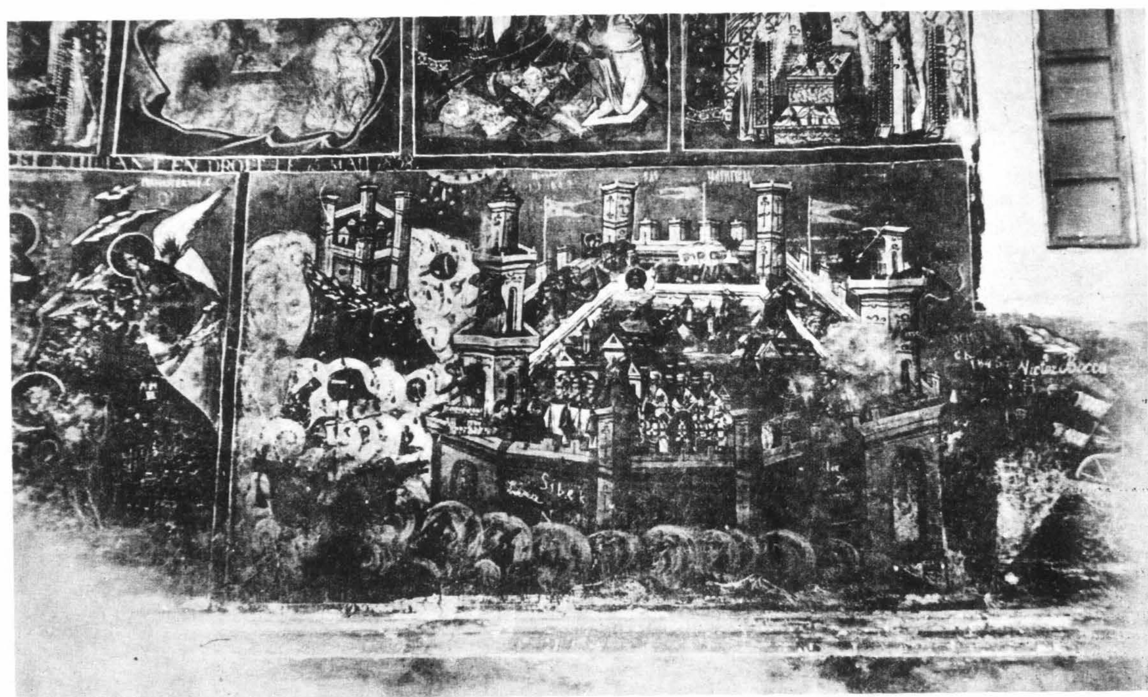
3



HUMOR.


1


2

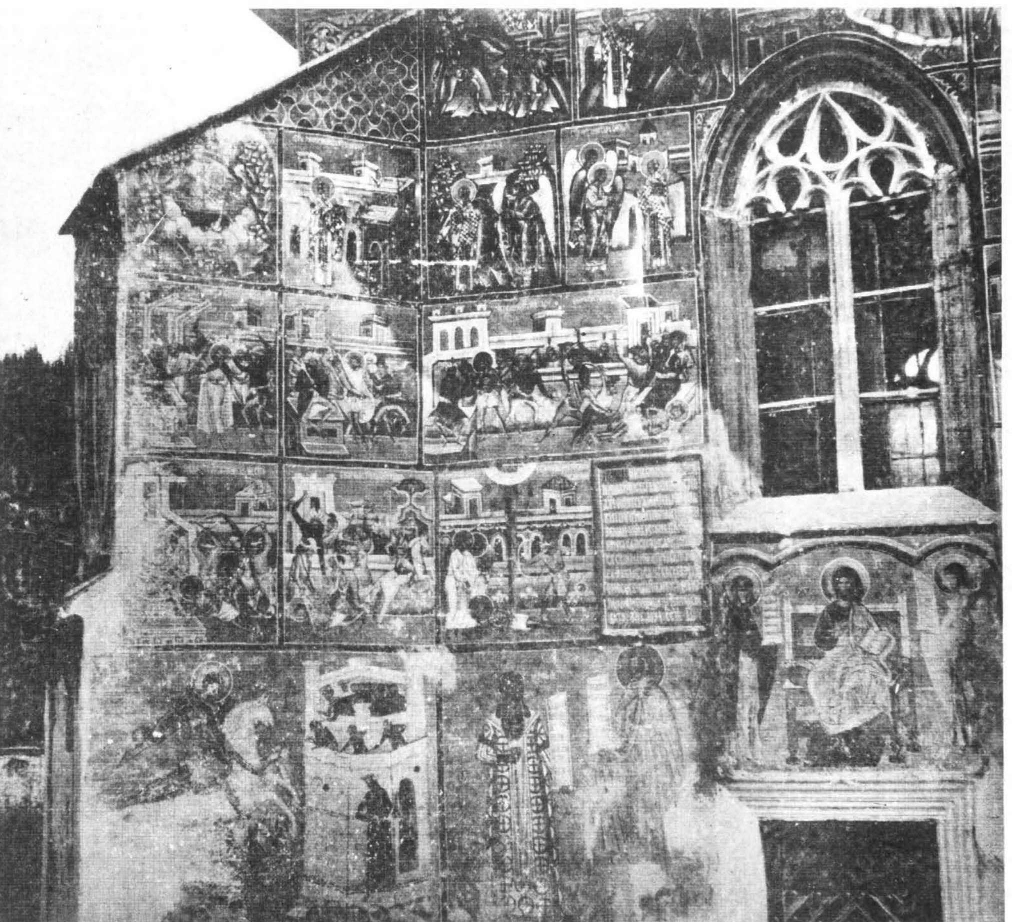

3

2

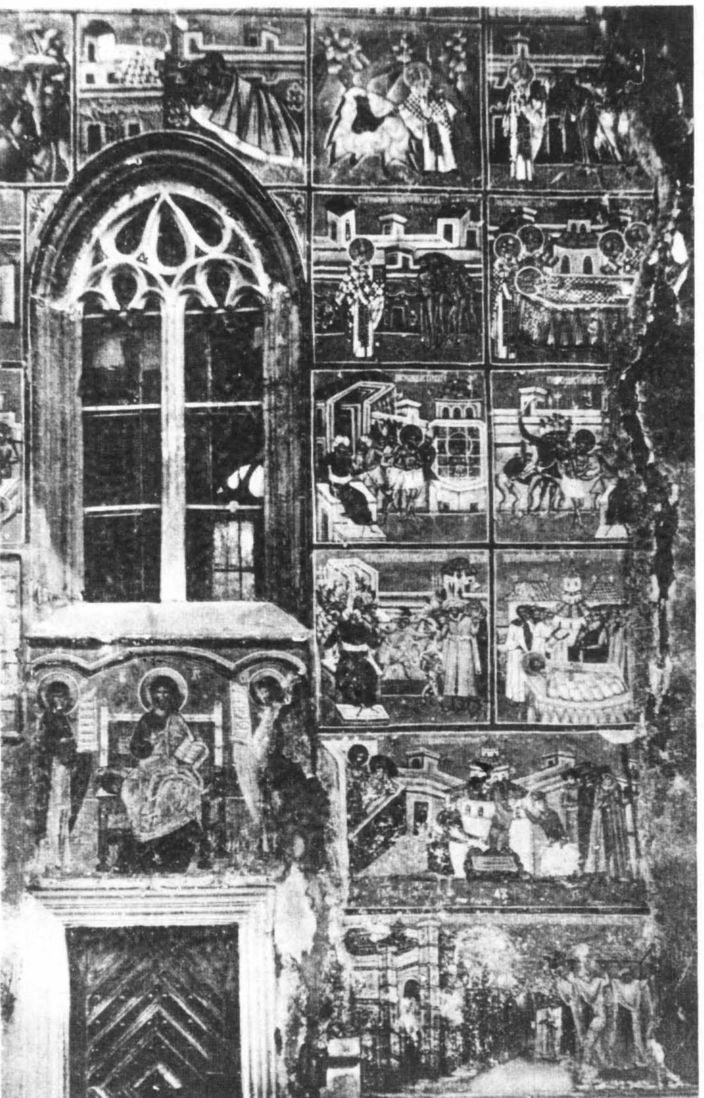
1

HUMOR, VATRA-MOLDOVIȚEI.

VORONEȚ.

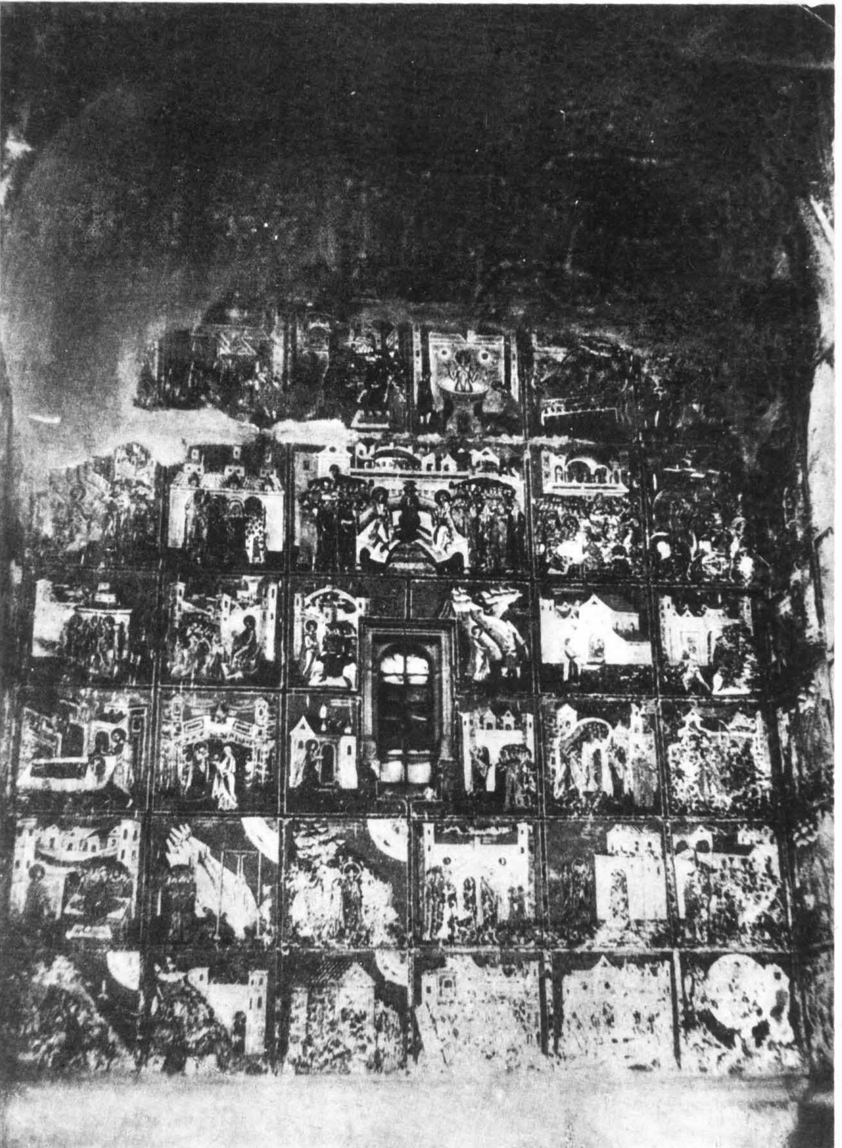


1



2

1



2

ARBORE, SFÎNTUL ILIE.

SUCEVIȚA.

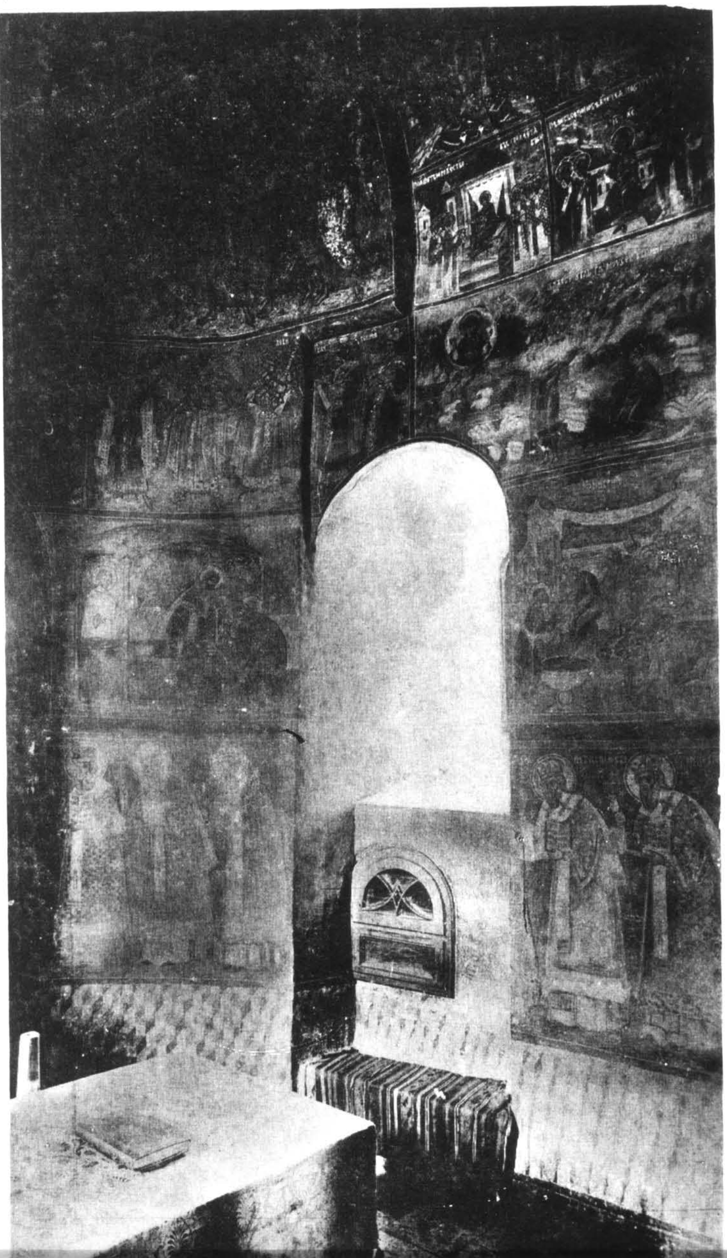




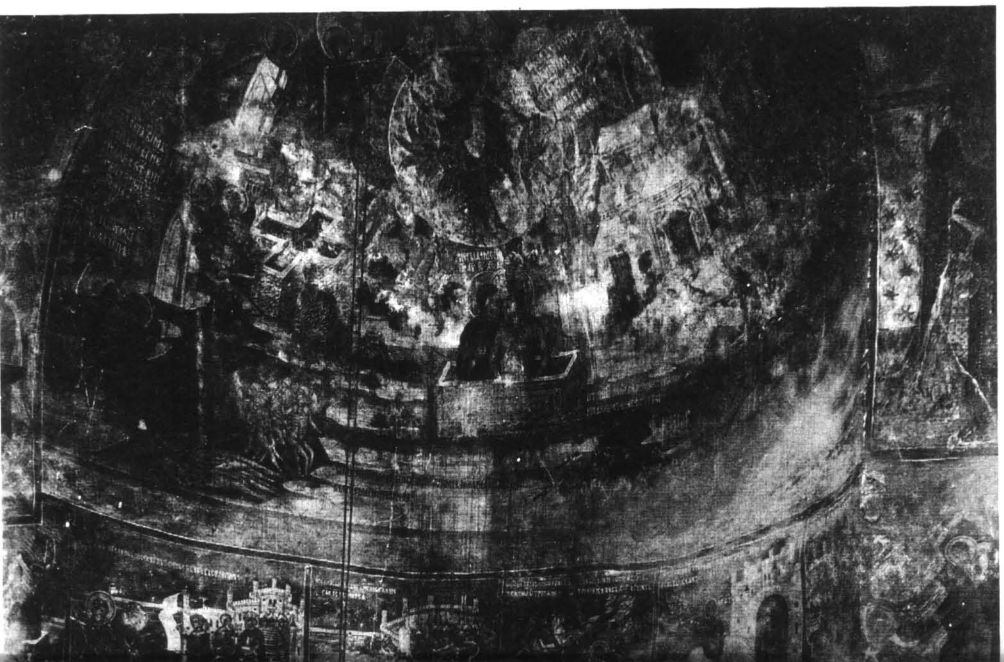
1

2

1

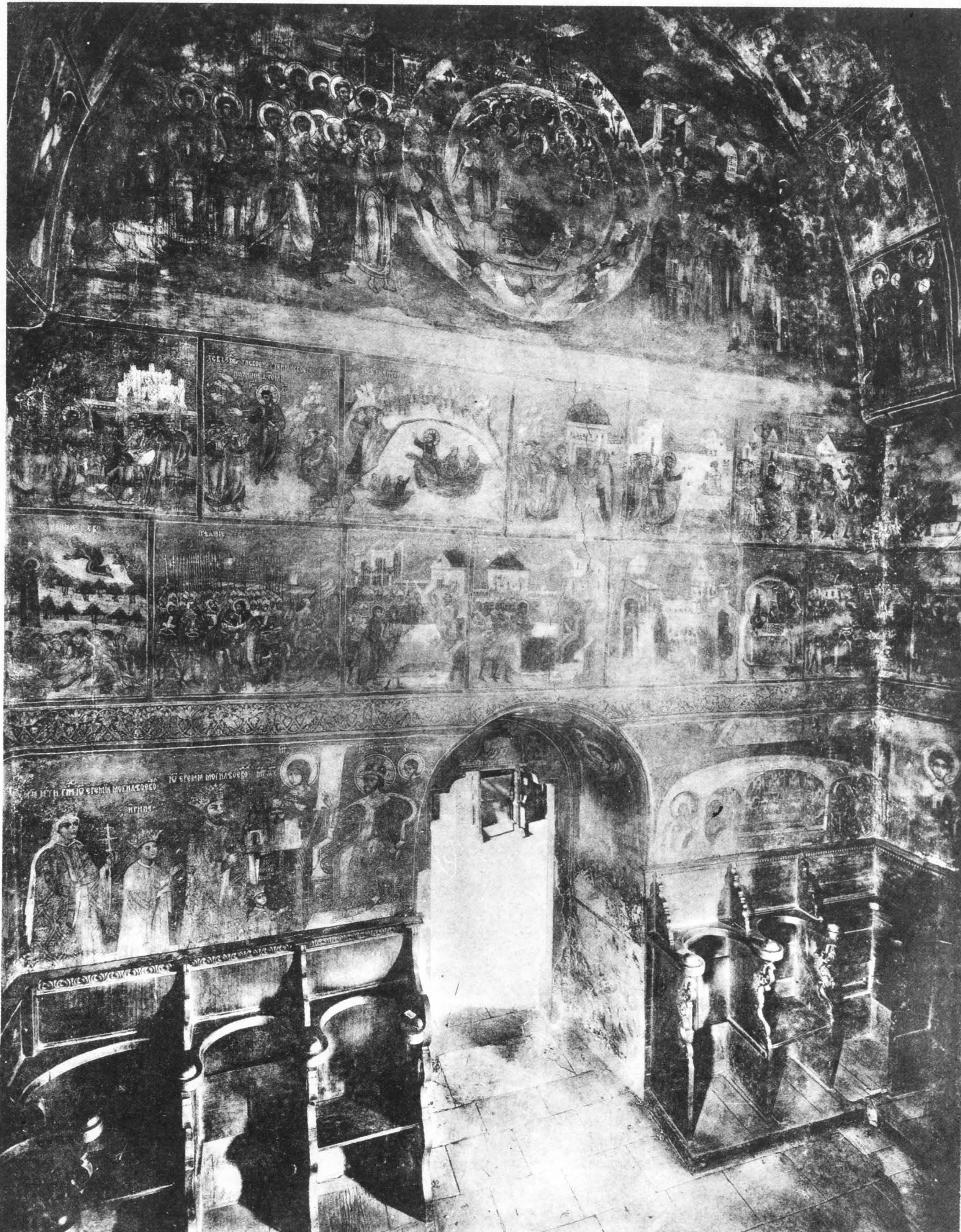


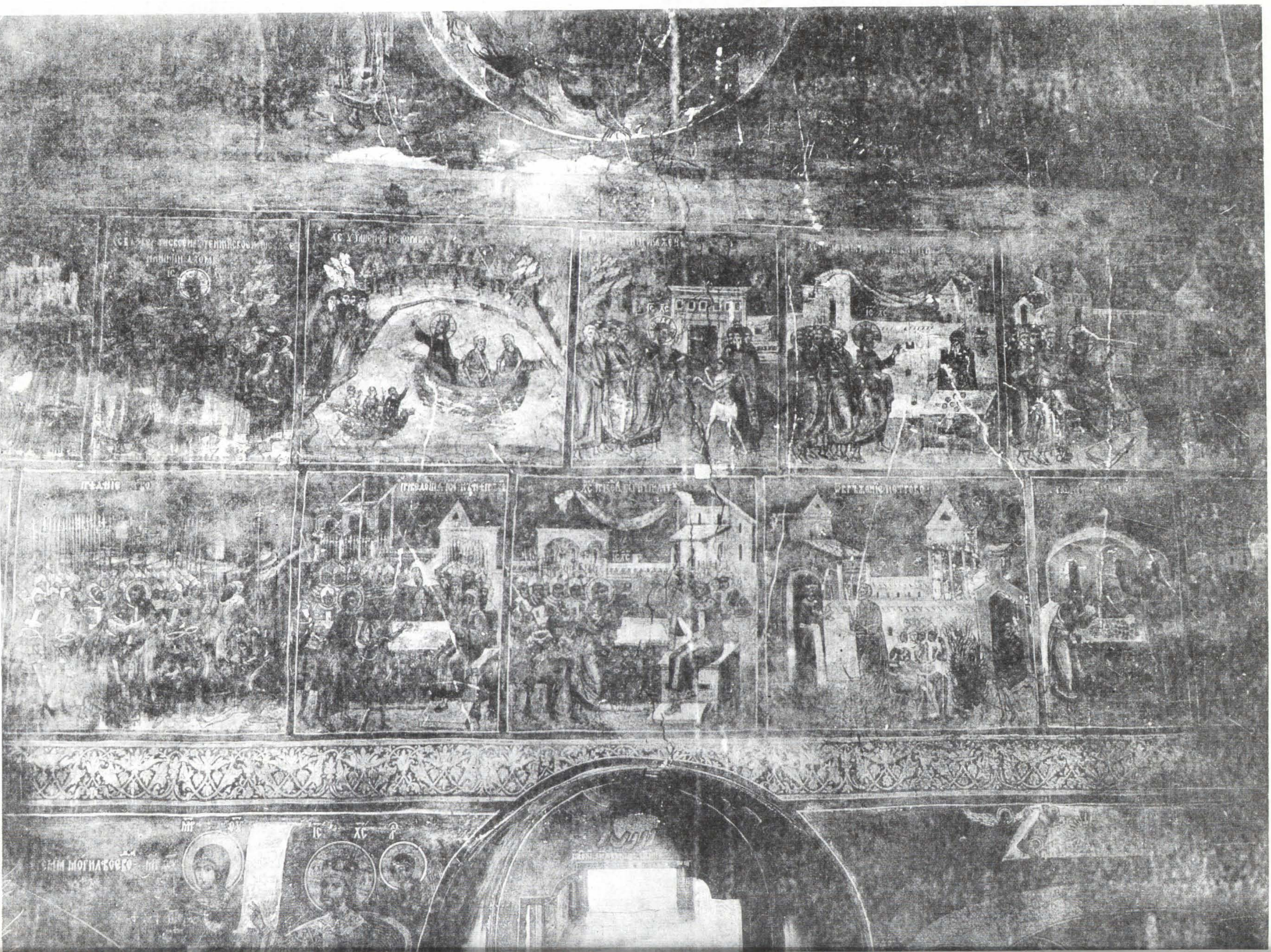
2

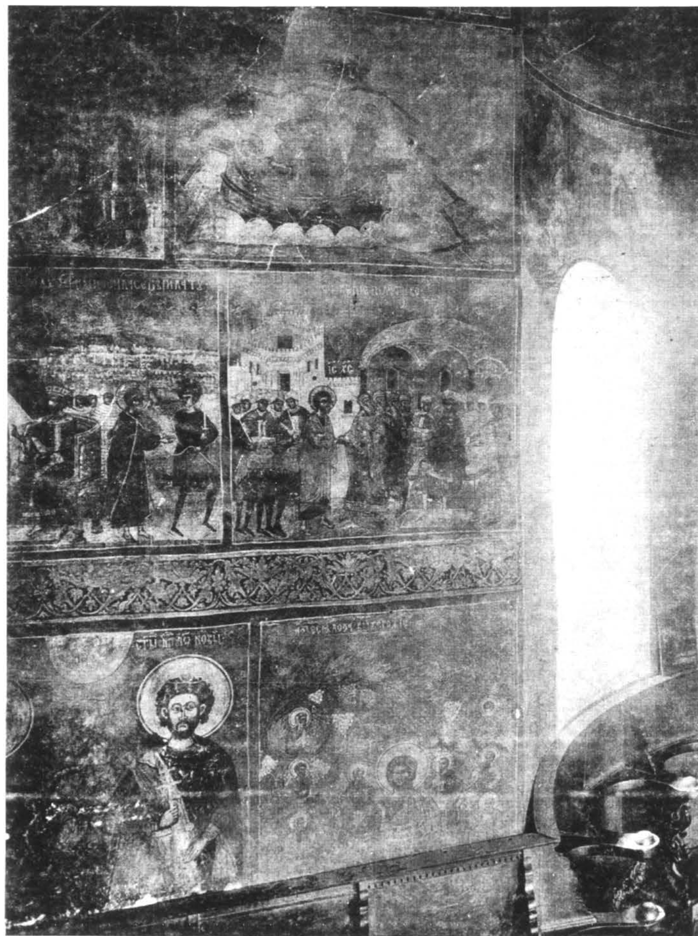


3








1

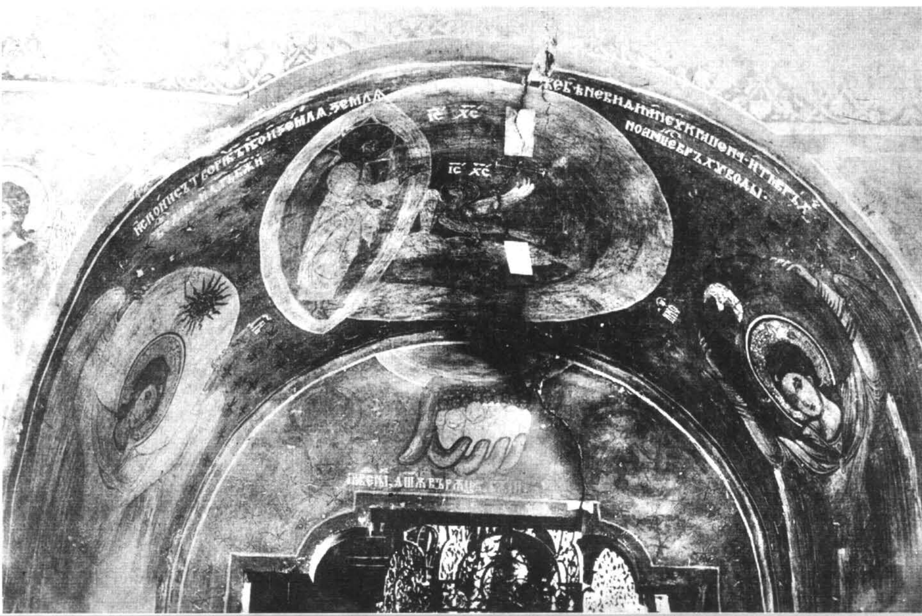

2

SUCEVIȚA.

1



2



3

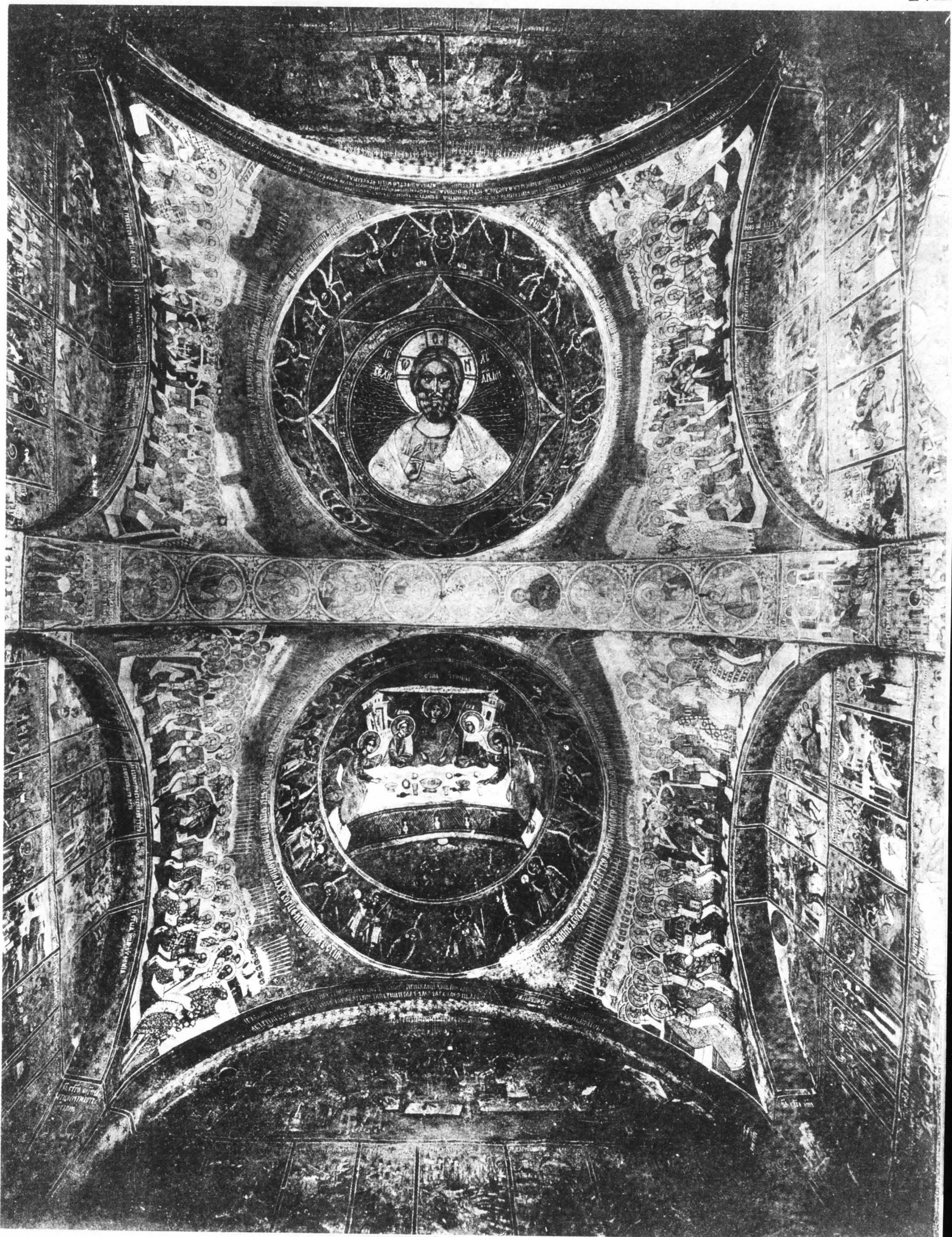
1

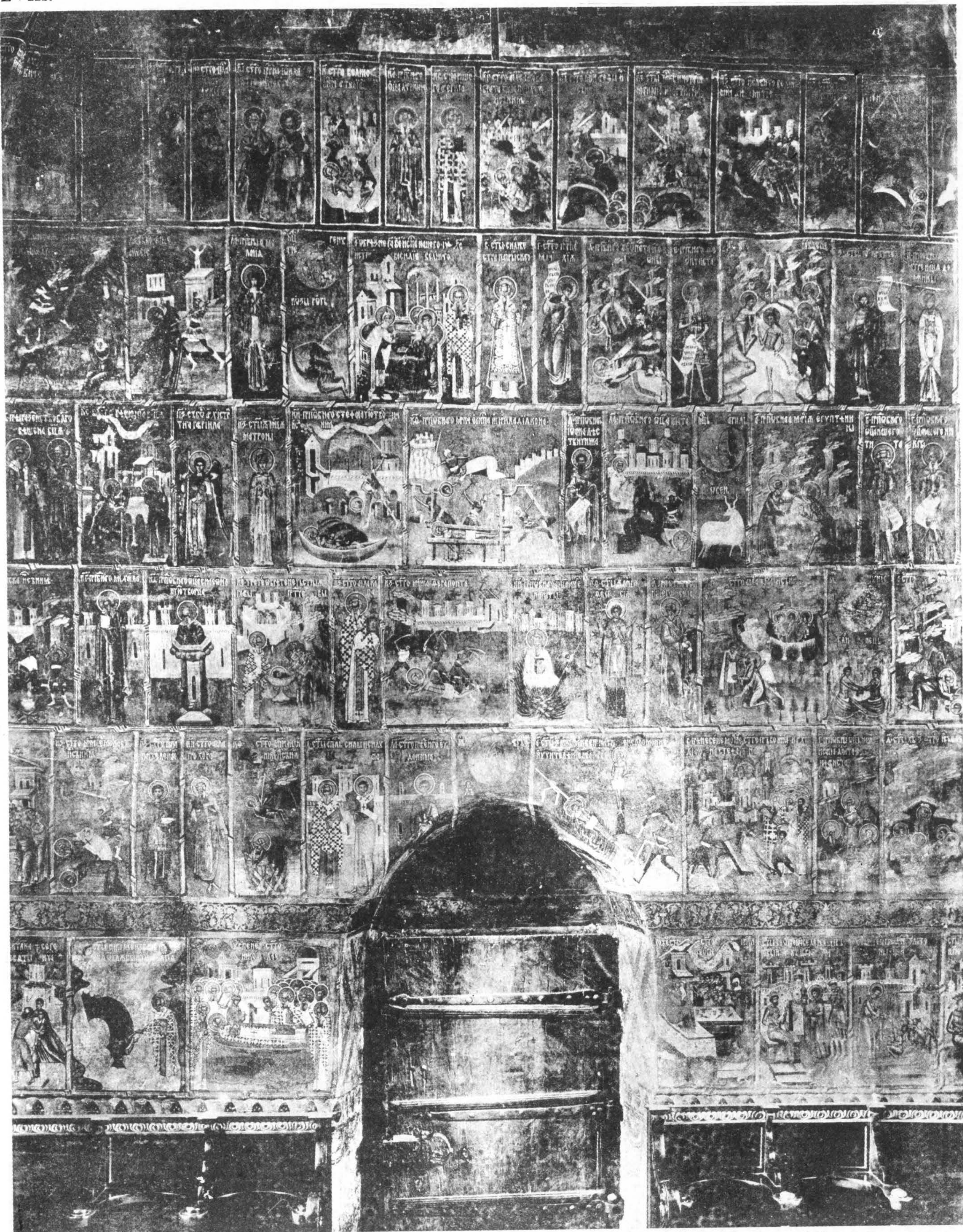
2



1

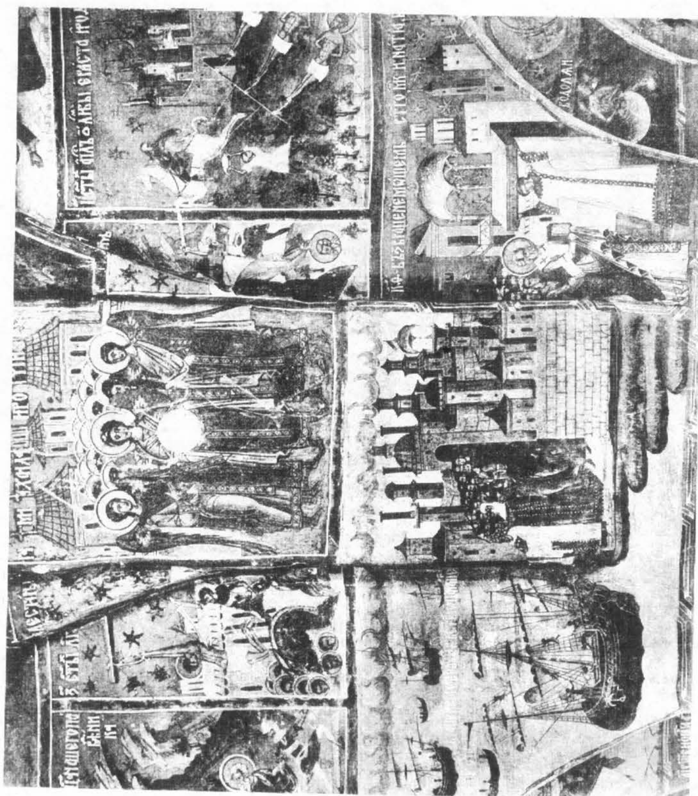
2





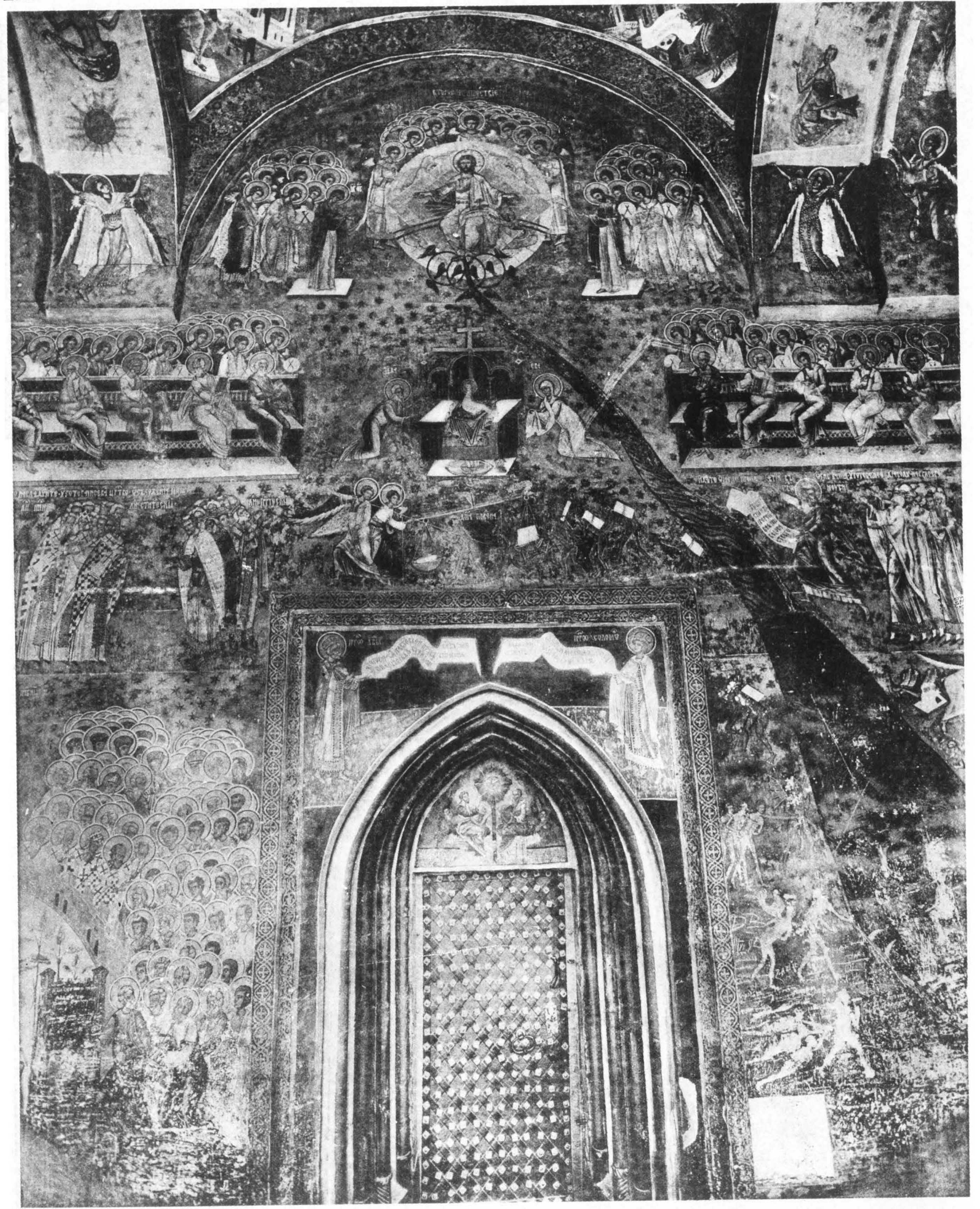


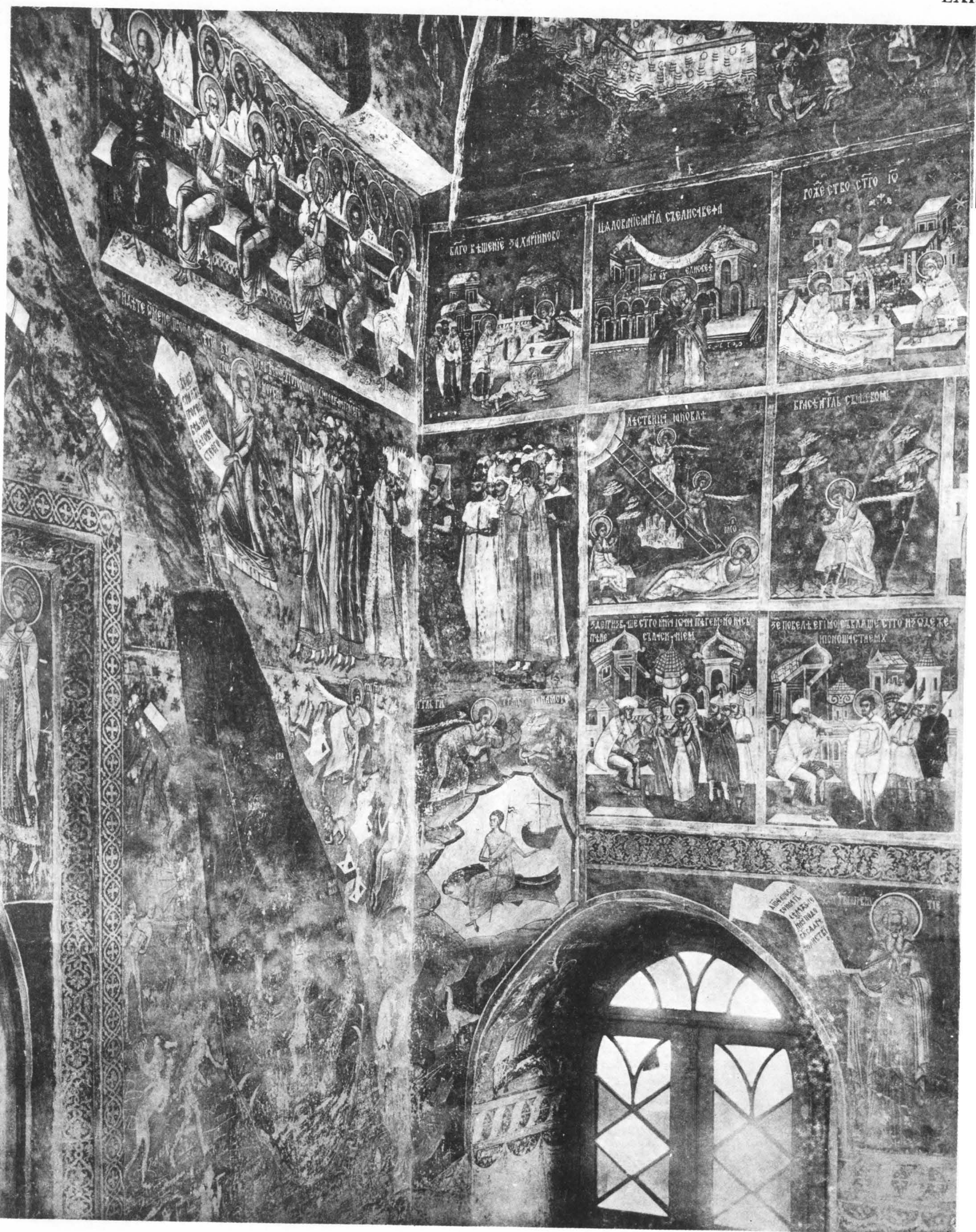
2



3

SUCEVIȚA.





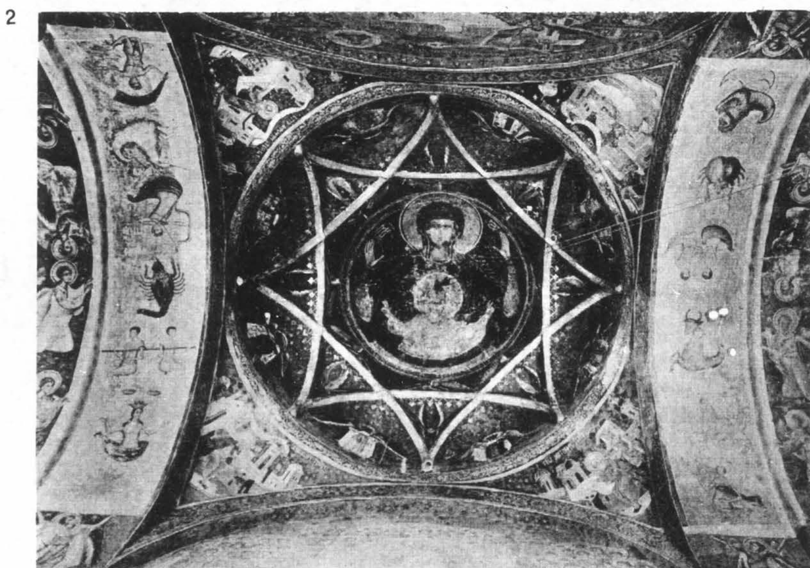
1

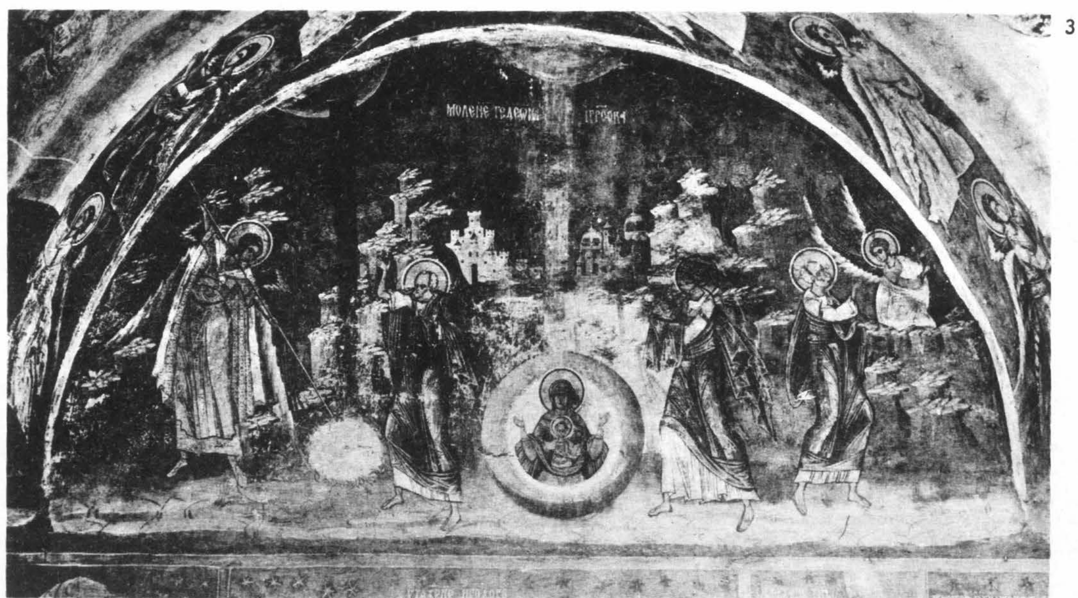
2



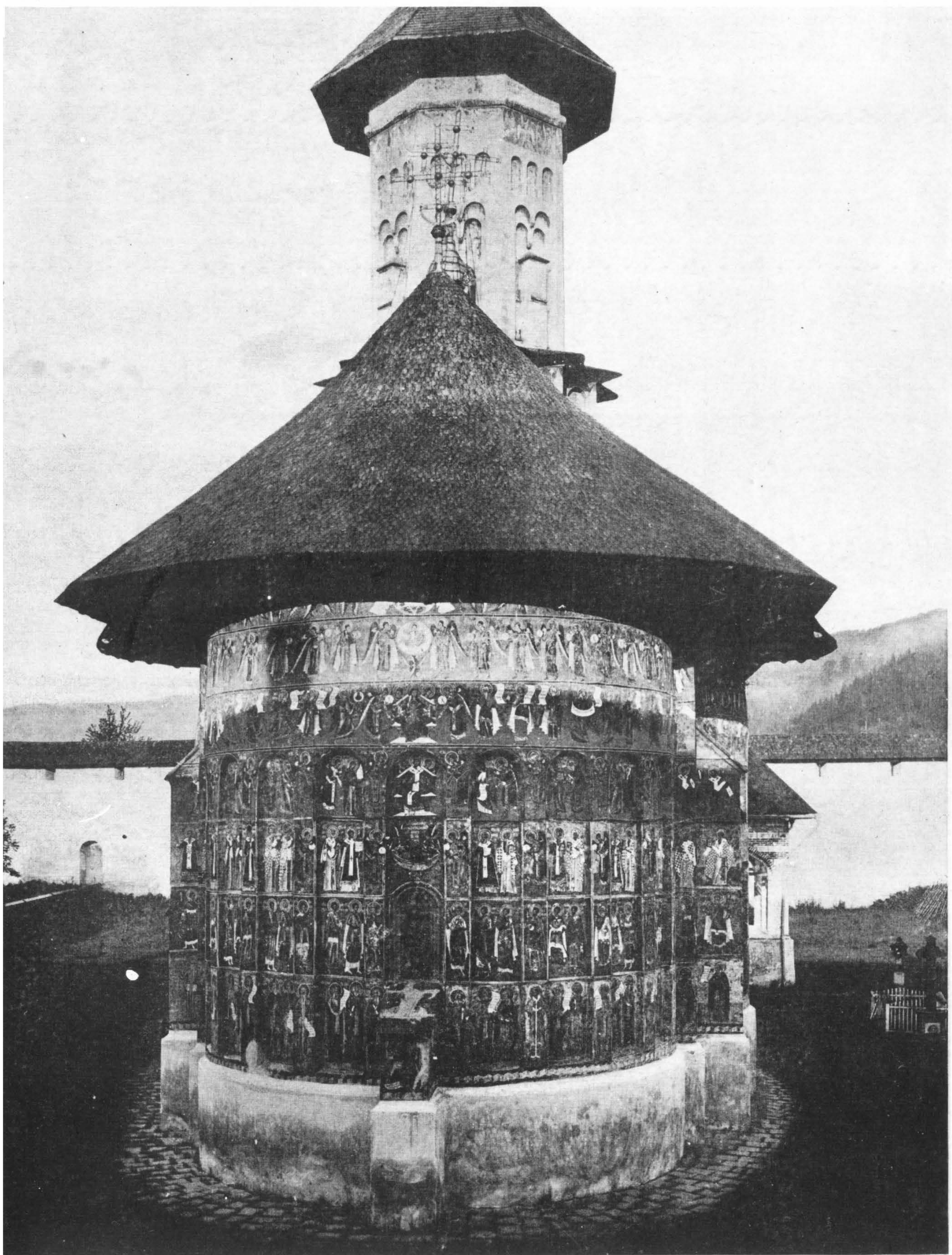
1

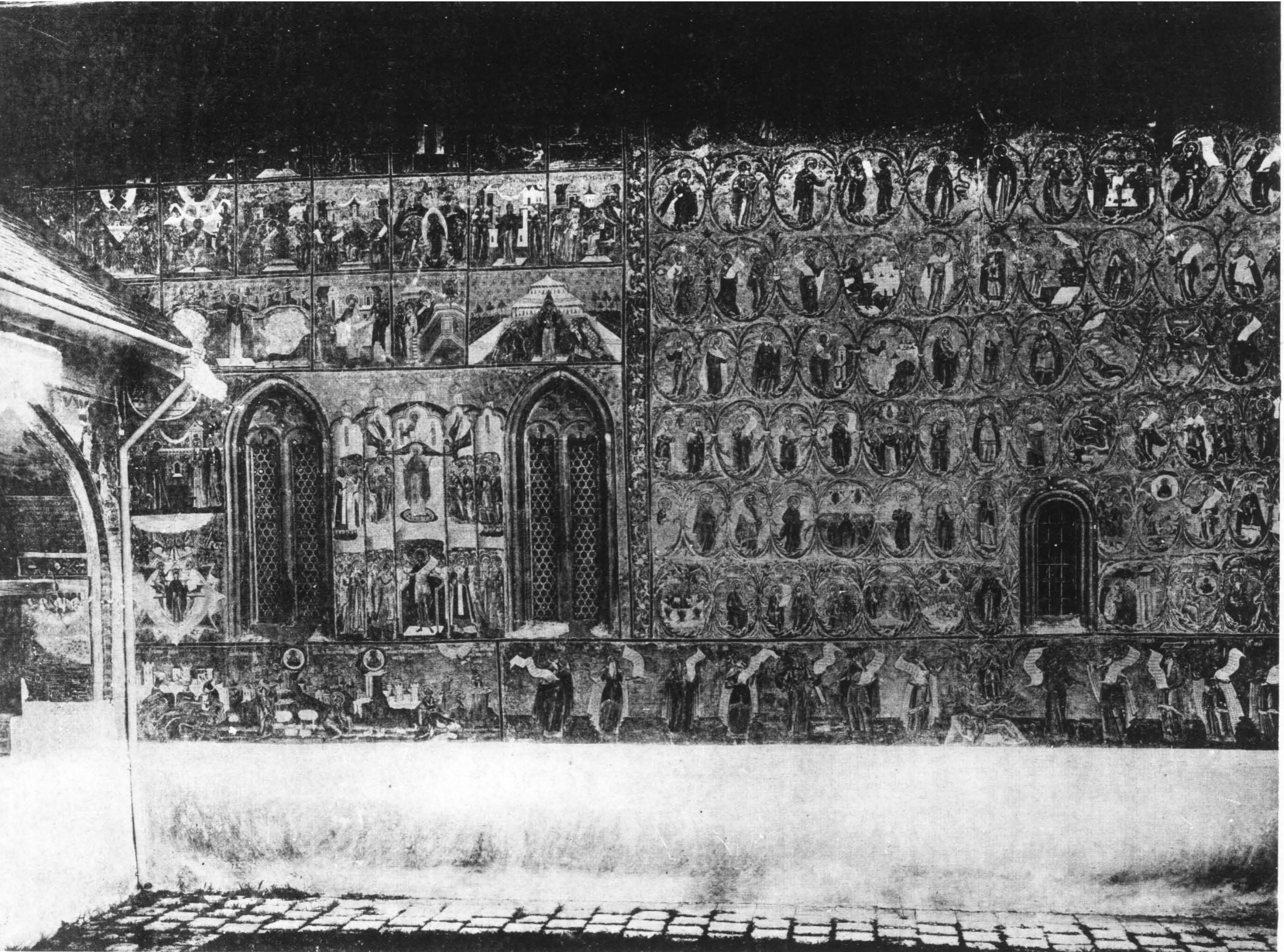
2





3

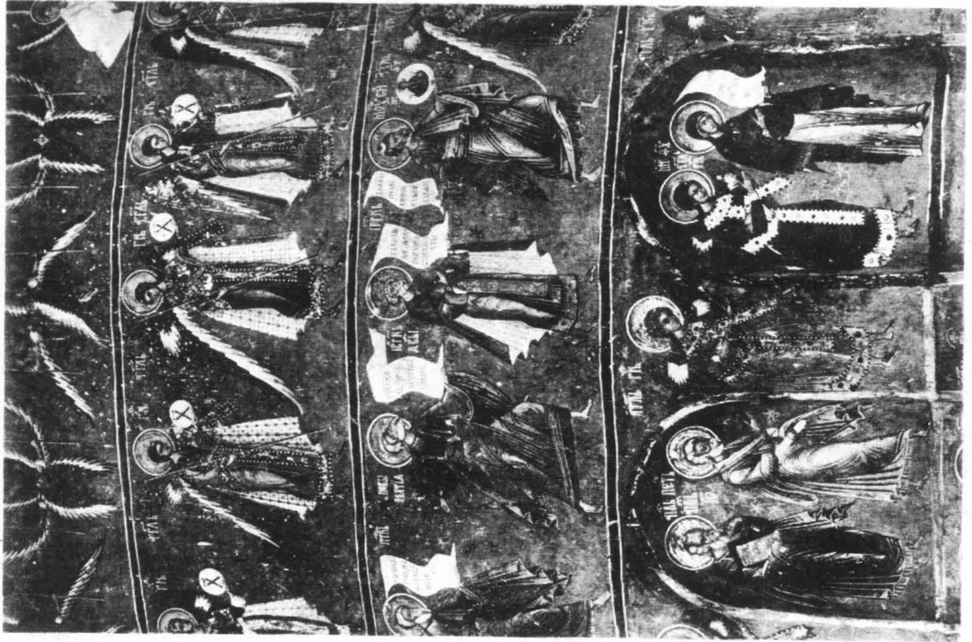




SUCEVIȚA.

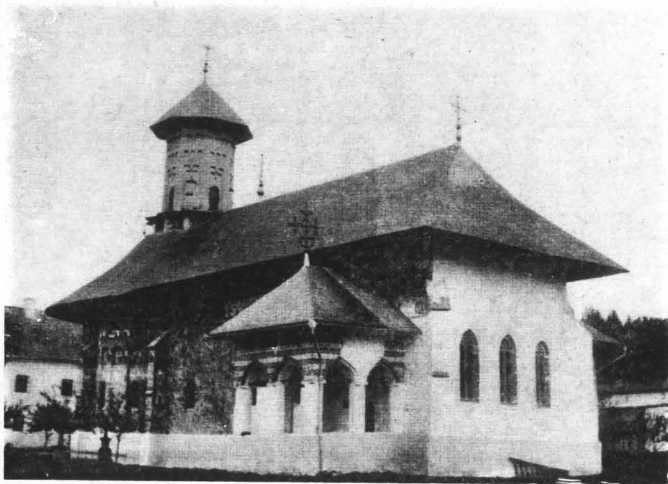
1

2



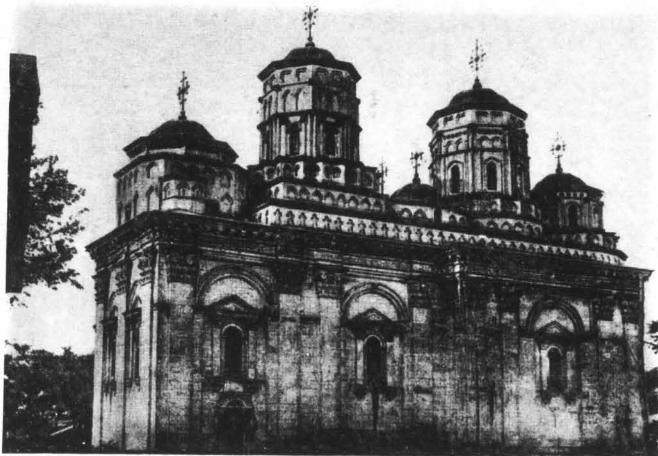
1 2

SUCEVIȚA.



1





3

4



LISTA PLANŞELOR *

ARHITECTURĂ

Pl. I. — MILIE, REVNA, PUTNA, CERNĂUȚI
1. Biserica din Milie. Coll. A. de Tarnoviecki.
2. Biserica din Revna. Cl. P. Henry.
3. Putna. Vechea biserică a lui „Dragoş", şi noua biserică parohială. Cl. P. Henry.
4. Cernăuți. Biserica Sfîntul Nicolae. Cl. P. Henry.
5. Clocucica, lîngă Cernăuți. Biserica Sfînta Treime. Cl. P. Henry.

Pl. II. — CALICEANCA, RĂDĂUȚI, PUTNA
1. Biserica şi Clopotnița din Caliceanca, lîngă Cernăuți. Cl. P. Henry.
2. Rădăuți. Fereastră în peretele occidental al pridvorului. Cl. P. Henry.
3. Rădăuți. Uşa de intrare a pronaosului. Cl. P. Henry.
4. Rădăuți. Fereasta absidei, latura sudică. Cl. P. Henry.
5. Putna. Turnul „Tezaurului". Cl. P. Henry.

Pl. III. — PĂTRĂUȚI, BĂDĂUȚI, SFÎNTUL ILIE, DOROHOI.
1. Biserica din Pătrăuți. Cl. P. Henry.
2. Biserica din Bădăuți (înainte de-a fi distrusă). Cl.C.M.I.R.
3. Biserica Sfîntul Ilie, lîngă Suceava. Cl. P. Henry.
4. Dorohoi. Biserica Sfîntul Nicolae (stadiul actual). Cl. P. Henry.

Pl. IV. — HÎRLĂU, VORONEȚ, POPĂUȚI.
1. Hîrlău. Biserica Sfîntul Gheorghe. Cl. C. M.I.R.
2. Voroneț. Biserica Sfîntul Gheorghe. Uşa interioară (între pronaos şi naos). Cl. de Rezori.
3. Popăuți. Biserica Sfîntul Nicolae. Cl. C.M.I.R.

PL. V. — PIATRA-NEAMȚ
1. Fațada meridională. Cl.C.M.I.R.
2. Bolțile pronaosului. Cl.C.M.I.R.

Pl. VI. — NEAMȚ
1. Uşa interioară. Cl.C.M.I.R.
2. Ferestrele pronaosului. Cl.C.M.I.R.
3. Biserica principală a mănăstirii. Cl. C.M.I.R.
4. Una din ferestrele naosului. Cl. P. Henry.

Pl. VII. — BĂLINEŞTI, ARBORE, PROBOTA, SUCEAVA
1. Bălineşti. Friza superioară, văzută din clopotniță. Cl. P. Henry.
2. Bălineşti. Detaliu din absida occidentală. Cl. P. Henry.
3. Bălineşti. Biserica. Cl. P. Henry.
4. Arbore. Biserica. Cl.P. Henry.
5. Probota. Biserica. Cl.C.M.I.R.
6. Suceava. Biserica mănăstirii (Sfîntul Gheorghe). Cl.C.M.I.R.

Pl. VIII. — BOTOŞANI, BISTRIȚA, ROMAN, SUCEAVA
1. Botoşani. Biserica Sfîntul Gheorghe. Cl. C.M.I.R.
2. Bistrița. Mănăstirea. Cl. P. Henry.
3. Roman. Biserica episcopală. Cl. P. Henry.
4. Suceava. Biserica Sfîntul Dumitru. Cl.P. Henry.

Pl. IX. — SLATINA, DRAGOMIRNA, SOLCA, IAŞI
1. Slatina. Biserica. Cl.C.M.I.R.
2. Dragomirna. Biserica. Cl. P. Henry.
3. Solca. Turla. Cl. P. Henry.
4. Galata, lîngă Iaşi. Biserica mănăstirii. Cl. C.M.I.R.

*. **Prescurtări: C.M.I.R. — Comisiunea Monumentelor Istorice din România; Arh. Cern. — Arhiepiscopia din Cernăuți.**

PICTURA

Pl. X. — VORONEŢ

1. Cina cea de taină. Fragment din Împărtăşania cu pîine. — Peretele de la nord al altarului. Col. Arh. Cern.
2. Spălarea picioarelor. Fragmente din Împărtăşania cu vin şi din registrul Episcopilor. Peretele de la sud al altarului. Col. Arh. Cern.
3. Împărtăşania cu pîine. Fragmente din Cina cea de taină şi din registrul Episcopilor. — Peretele de la nord al altarului. Col. Arh. Cern.
4. Împărtăşania cu vin. Fragmente din Spălarea picioarelor şi din registrul Episcopilor. Peretele de la sud al altarului. Col. Arh. Cern.

Pl. XI. — VORONEŢ

1. Absida de la nord a naosului: Intrarea în Ierusalim, Învierea lui Lazăr. Paza Mormîntului, Anastasis, Emmanuel între Mihail şi Gavril, Tăgada, Pogorîrea Duhului Sfînt. Fragment din registrul Sfinţilor militari. Medalioane. Col. Arh. Cern.
2. Absida de la sud a naosului: Schimbarea la Faţă, Ghetsemani, Adormirea Maicii Domnului, Batjocorirea, Deisis, Pilat, Pregătirea Crucii. Fragment din registrul Sfinţilor militari. Col. Arh. Cern.

Pl. XII. — VORONEŢ

1. Drumul spre Golgota: Iisus şi Tîlharii, doi Soldaţi, Maria, Fiicele Sionului. — Detaliu din peretele meridional al naosului. Col. Arh. Cern.
2. Intrarea în Biserică. Înălţarea, Întîmpinarea Domnului, Aşezarea pe Cruce, Răstignirea, Coborîrea de pe Cruce, Plîngerea. Medalioane. — Peretele de la apus al naosului. Col. Arh. Cern.

Pl. XIII. — VORONEŢ, VATRA MOLDOVIŢEI, HUMOR

1. Voroneţ. Pantocratorul. — Turla naosului. Cl. P. Henry.
2. Vatra Moldoviţei. Pantocratorul. — Turla naosului. Col. Arh. Cern.
3. Humor. Conca altarului: Maica Domnului între patru îngeri, Medalioane (Tronul Hetimasiei, Episcopi, Profeţi), Fragment din Adorarea Mielului. Col. Arh. Cern.

Pl. XIV. — HUMOR

Medalioane. Spălarea picioarelor, Împărtăşania cu pîine, Adorarea Mielului. Episcopi — Zidul de la nord al altarului. Col. Arh. Cern.

Pl. XV. — HUMOR

1. Împărtăşania cu vin. Cina cea de taină, Episcopi. — Zidul meridional al altarului. Col. Arh. Cern.
2. Paraliticul, Sfînta Treime, Medalioane. Ghetsemani, Sfinţi militari. — Detaliu din absida meridională a naosului. Col. Arh. Cern.

Pl. XVI. — HUMOR

1. Fresca votivă: Petru Rareş şi familia sa, Maica Domnului, Iisus. — Detaliu de pe zidul occidental al naosului. Cl. de Rezori.
2. Rugăciunea din Grădina Ghetsemani: Apostolii, Iisus rugîndu-se, Iisus şi Îngerul. — Detaliu de pe zidul meridional al naosului. Col. Arh. Cern.
3. Sărutul lui Iuda şi Prinderea. — Fereastra meridională a naosului. Col. Arh. Cern.

Pl. XVII. — HUMOR

1. Batjocorirea. — Detaliu de pe zidul occidental al naosului. Col. Arh. Cern.
2. Tăgada; Iisus în faţa lui Pilat. — Detaliu de pe zidul meridional al naosului. Col. Arh. Cern.

Pl. XVIII. — HUMOR

1. Caiafa şi Pilat. — Detaliu de pe zidul occidental al naosului. Col. Arh. Cern.
2. Coborîrea de pe Cruce. — Fereastra de la nord a naosului. Col. Arh. Cern.
3. Drumul spre Golgota, Aşezarea pe Cruce, Împărţirea Veşmintelor. — Detaliu din absida nordică a naosului. Col. Arh. Cern.

Pl. XIX. — VATRA MOLDOVIŢEI

1. Conca altarului: Maica Domnului între doi îngeri, Ioachim şi Ana. Tronul Hetimasiei, Pantocratorul, Profeţi, Apostoli, Episcopi. — Col. Arh. Cern.
2. Răstignirea: Iisus, Tîlharii, Sfînta Fecioară şi Ioan, Centurionul, Sfintele Femei, Soldaţi. — Conca absidei nordice a naosului. Col. Arh. Cern.

Pl. XX. — VATRA MOLDOVIŢEI

Medalioane, Sfînta Faţă. Mielul. Anastasis, Împărtăşania cu pîine. Episcopi. — Zidul de la nord al altarului. Col. Arh. Cern.

Pl. XXI. — VATRA MOLDOVIȚEI
Medalioane. Împărtășania cu vin, Cina cea de taină. Episcopi. — Zidul meridional al altarului. Col. Arh. Cern.

Pl. XXII. — VATRA MOLDOVIȚEI
1. Invadarea Grădinii Ghetsemani, Sărutul lui Iuda. Medalioane. Sfinți militari. Lumea (fragment din Pogorîrea Duhului Sfînt). — Detaliu din absida meridională a naosului. Col. Arh. Cern.
2. Tăgăduirea lui Petru. Maica Domnului între Mihail și Gavril. — Detaliu de pe zidul meridional al naosului. Col. Arh. Cern.

Pl. XXIII. — VATRA MOLDOVIȚEI
1. Sfinte mucenice. Iisus în fața lui Pilat, Caiafa și Anna; Batjocorirea. Fresca votivă, Sfînta Față. — Detaliu de pe zidul occidental al naosului. Col. Arh. Cern.
2. Călău, Craniul lui Adam (fragment din Răstignire). Martiri. Drumul spre Golgota, Așezarea pe Cruce. Sfinți militari. — Detaliu din absida de la nord a naosului. Col. Arh. Cern.

Pl. XXIV. — VATRA MOLDOVIȚEI
1. Craniul lui Adam. Martiri. Demersul lui Iosif din Arimateia. Coborîrea de pe Cruce. Sfinți militari. — Detaliu de pe absida de la nord a naosului. Col. Arh. Cern.
2. Plîngerea. — Detaliu de pe zidul de la nord al naosului. Col. Arh. Cern.
3. Fresca votivă: Petru Rareș, Doamna Elena și copiii lor, Sfînta Fecioară, Iisus. — Detaliu de pe zidul de la apus al naosului. Col. Arh. Cern.

Pl. XXV. — HUMOR, SFÎNTUL ILIE
1. Humor. Zămislirea, copilăria și viața Sfintei Fecioare. — Bolta gropniței. Col. Arh. Cern.
2. Sfîntul Ilie. Alungarea Neguțătorilor. — Detaliu de pe zidul de la nord al naosului. Col. A. de Tarnoviecki.
3. Sfîntul Ilie. Întîmpinarea Domnului. Micul. — Micul pandantiv nord-vest al turlei. Col. A. de Tarnoviecki.

Pl. XXVI. — VORONEȚ, HUMOR
1. Voroneț. Sfînta Fecioară Vlacherniotissa, Îngeri. — Bolta pronaosului. Cl. P. Henry.
2. Humor. Sfînta Fecioară Vlacherniotissa, Îngeri, Profeți, Părinți ai Bisericii. Sfinte Femei. Concilii. — Bolta pronaosului. Col. Arh. Cern.

Pl. XXVII. — VATRA MOLDOVIȚEI
Bolta pronaosului: Sfînta Fecioară Vlacherniotissa, Îngeri, Profeți; Părinți ai Bisericii; Apostoli; Concilii. — Col. Arh. Cern.

Pl. XXVIII. — VORONEȚ
1. Fragment din viața sfîntului Gheorghe. — Partea superioară a peretelui de la nord al pronaosului. Cl. P. Henry.
2. Fragment din Menolog (din aprilie pînă în august). — Detaliu de pe zidul occidental al pridvorului. Cl. P. Henry.

Pl. XXIX. — VORONEȚ
1. Fragment din Menolog (din septembrie pînă în martie). — Bolta pridvorului. Cl. P. Henry.

Pl. XXX. — HUMOR
Sinoadele Șase și Șapte. Menologul (din septembrie pînă în noiembrie). Sfinți pustnici. — Zidul de la nord al pronaosului. Col. Arh. Cern.

Pl. XXXI — VATRA MOLDOVIȚEI
Sinoadele Șase și Șapte. Menologul (din septembrie pînă în ianuarie). Sfinți pustnici. — Zidul de la nord al pronaosului. Col. Arh. Cern.

Planșa XXXII. — VATRA MOLDOVIȚEI
Fragment din Menolog (din martie pînă în mai). — Bolta gropniței. Col. Arh. Cern.

Pl. XXXIII. — VATRA MOLDOVIȚEI
Fragment din Menolog (din aprilie pînă în august). Arcosoliul și mormîntul mitropolitului Efrem. — Zidul de la nord al gropniței. Col. Arh. Cern.

Pl. XXXIV. — POPĂUȚI
1. Anastasis. — Detaliu de pe zidul de la nord al altarului. Cl. C.M.I.R.
2. Împărtășania cu vin. — Detaliu de pe zidul meridional al altarului. Cl. C.M.I.R.

Pl. XXXV. — POPĂUȚI
1. Cina cea de taină. — Detaliu de pe zidul meridional al altarului. Cl.C.M.I.R.
2. Înălțarea. — Conca absidei meridionale a naosului. Cl.M.M.I.R.

Pl. XXXVI. — POPĂUȚI
1. Invadarea Grădinii Ghetsemani. — Detaliu de pe absida meridională a naosului. Cl. C.M.I.R.

2. Demersul lui Iosif din Arimateia. — Detaliu de pe absida nordică a naosului. Cl. C.M.I.R.

Pl. XXXVII. — POPĂUŢI
1. Plîngerea lui Iisus. — Detaliu de pe zidul de la nord al naosului. Cl.C.M.I.R.
2. Fragment din viaţa sfîntului Nicolae. — Detaliu din pronaos. Cl.C.M.I.R.

Pl. XXXVIII. — VATRA MOLDOVIŢEI, HUMOR, VORONEŢ
1. Vatra Moldoviţei. Vedere de ansamblu. Cl. de Rezori.
2. Humor. Vedere de ansamblu. Cl. P. Henry.
3. Voroneţ. Absida principală, vedere exterioară: Îngeri şi Dumnezeu-Tatăl, Profeţi şi Sfînta Fecioară, Apostoli şi Mielul, Episcopi, Martiri şi sfîntul Gheorghe. Cl. P. Henry.
4. Voroneţ. Vedere de ansamblu. Cl. P. Henry.

Pl. XXXIX. — VATRA MOLDOVIŢEI
Profeţi şi Sf. Fecioară. Apostoli şi Mielul. Martiri. Pustnici. — Detaliu de pe faţada absidei principale. Cl. P. Henry.

Pl. XL. — HUMOR
Absida principală, vedere exterioară: Îngeri şi Emmanuel, Profeţi şi Sf. Fecioară, Apostoli şi Deisis, Episcopi şi Sfînta Faţă, Martiri, Pustnici şi sfîntul Mihail. Col. Arh. Cern.

Pl. XLI. — VORONEŢ, VATRA MOLDOVIŢEI
1. Voroneţ. Arborele lui Ieseu, Filosofi. — Detaliu de pe partea exterioară a zidului meridional al pronaosului. Cl. P. Henry.
2. Vatra Moldoviţei. Arborele lui Ieseu. Stilpnici. — Detaliu de pe partea exterioară a zidului meridional al pronaosului. Cl. P. Henry.

Pl. XLII. — VORONEŢ, SUCEAVA, VATRA MOLDOVIŢEI
1. Voroneţ. Judecata de apoi. Faţada zidului occidental. Cl. de Rezori.
2. Suceava. Biserica Sfîntul Gheorghe. Arborele lui Ieseu. — Detaliu de pe partea exterioară a zidului meridional al pronaosului. Cl. P. Henry.
3. Vatra Moldoviţei. Sf. Gheorghe. Sf. Dumitru, Sf. Mercurie, Sf. Nistor. Imnul acatist, Rugul în flăcări, Asediul Constantinopolului. Arborele lui Ieseu. — Detaliu de pe partea exterioară a zidului meridional. Cl. de Rezori.

Pl. XLIII. — HUMOR
Faţada meridională: Îngeri. Geneza. Sf. Gheorghe, Sf. Dumitru, Sf. Mercurie, Sf. Nistor. Fragment din Judecata de apoi. Imnul acatist, Rugul în flăcări. Asediul Constantinopolului. Viaţa sfîntului Nicolae. Fiul risipitor. Absida meridională. Col. Arh. Cern.

Pl. XLIV. — HUMOR, VATRA MOLDOVIŢEI
1. Humor. Asediul Constantinopolului. — Detaliu de pe partea exterioară a zidului meridional. Cl. P. Henry.
2. Vatra Moldoviţei. Rugul în flăcări. — Detaliu de pe partea exterioară a zidului meridional. Cl. P. Henry.
3. Vatra Moldoviţei. Asediul Constantinopolului. Detaliu de pe partea exterioară a zidului meridional. Cl. P. Henry.

Pl. XLV. — VATRA MOLDOVIŢEI, HUMOR
1. Vatra Moldoviţei. Fragment din Judecata de apoi: a Doua Venire, Apostoli, Tronul Hetimasiei, Adam, Eva, Moise şi Necredincioşii; Cîntărirea faptelor, Învierea. — Detaliu de pe zidul de la răsărit al pridvorului. Col. Arh. Cern.
2. Humor. Fragment din Judecata de apoi: a Doua Venire; Tronul Hetimasiei, Eva, Moise şi Necredincioşii; Cîntărirea faptelor, Învierea; Moartea dreptului. Maica Domnului Glykophilousa. — Detaliu de pe zidul de la răsărit al pridvorului. Col. Arh. Cern.

Pl. XLVI. — VORONEŢ
1. Fragmente din Viaţa sfîntului Nicolae şi din Viaţa sfîntului Ioan cel Nou. Sfîntul Gheorghe. Mitropolitul Grigorie. Daniil Sihastrul. Deisis. — Detaliu de pe partea exterioară a zidului meridional al pridvorului Cl. P. Henry.
2. Fragmente din Viaţa sfîntului Nicolae şi din Viaţa sfîntului Ioan cel Nou. Deisis. — Detaliu de pe partea exterioară a zidului meridional al pridvorului. Cl. P. Henry.

Pl. XLVII. — ARBORE, SFÎNTUL ILIE
1. Arbore. Scenă de martiraj. — Fragment de pe partea exterioară a zidului occidental. Cl. P. Henry.
2. Sfîntul Ilie. Fragment din Scara cerurilor. — Detaliu de pe partea exterioară a zidului meridional al naosului. Cl. P. Henry.

Pl. XLVIII. — SUCEVIȚA
Conca altarului: Înălțarea. Imnul acatist (strofele 7 și 10, 16 și 21). Tabernacolul. Col. Arh. Cern.

Pl. XLIX. — SUCEVIȚA
. Imnul acatist, strofele 6 și 7, 9 și 10, 11 și 12. Sfînta Terime. Îngeri și Serafimi. Deisis. Înălțarea (fragment). — Detaliu de pe partea exterioară a zidului de la nord al altarului. Col. Arh. Cern.
2. Îngerul Domnului, Îngeri și Serafimi. Înălțarea (fragment). Imnul acatist: strofele 3 și 5, 6 și 7, 15, 17 și 24, 16 și 19. — Arcul bolții altarului. Col. Arh. Cern.

Pl. L. — SUCEVIȚA
1. Înălțarea (fragment), Imnul acatist (strofele 21 și 13, 23 și 20), Tabernacolul (fragment), Rugul în flăcări. Împărtășania cu vin, Spălarea picioarelor. Episcopi. — Detaliu de pe zidul meridional al altarului. Col. Arh. Cern.
2. „Fiu unic, Verb divin...": Dumnezeu Savaot, Îngeri; Emmanuel, Oraș. — Detaliu din conca absidei meridionale a naosului. Col. Arh. Cern.
3. „Fiu unic, Verb divin..." (fragment). Viața lui Iisus: Numărătoarea, Magii în fața lui Irod. Visul lui Iosif. Fuga în Egipt. Uciderea inocenților. Fuga Elisabetei. — Detaliu din absida meridională a naosului. Col. Arh. Cern.

Pl. LI. — SUCEVIȚA
Peretele de la apus al naosului: Glorificarea Sfintei Fecioare. Viața lui Iisus: Paraliticul. Lauda adusă „celor săraci cu duhul", Predica de pe lac, Vindecarea leprosului, Chemarea lui Matei. Patimile: Ghetsemani. Prinderea. Iisus în fața lui Anna, Prima înfățișare în fața lui Pilat, Tăgada, Căința lui Iuda. Fresca votivă. — Col. Arh. Cern.

Pl. LII. — SUCEVIȚA
„Cei săraci cu duhul", Predica de pe lac, Vindecarea leprosului, Chemarea lui Matei. Prinderea, Iisus în fața lui Anna, Pilat, Tăgada, Căința lui Iuda, Mîna dumnezeiască. — Detaliu de pe zidul de la apus al naosului. Col. Arh. Cern.

Pl. LIII. — SUCEVIȚA
1. Potolirea furtunii. Iisus trimis din nou la Pilat, Judecata lui Pilat. Sfîntul Ioan cel Nou, Parabola viței-de-vie. — Detaliu de pe zidul de la nord al naosului. Col. Arh. Cern.
2. Conca de la nord a naosului: Imn către Sfînta Fecioară: Dumnezeu Savaot, Nașterea, Magii, Raiul. — Col. Arh. Cern.

Pl. LIV. — SUCEVIȚA
1. „Fiu unic, Verb divin...". Îngeri. Fuga Elisabetei, Chemarea lui Petru și a lui Andrei. Oncțiunea de la Simon. Constantin și Elena; Zamfira, Stana, Alexandru, Ecaterina (copiii lui Ieremia Movilă). — Detaliu de pe zidul meridional al naosului. Col. Arh. Cern.
2. Fresca votivă: Ieremia Movilă, mama sa Maria și doi copii (Constantin și Irina); Sfînta Fecioară și Iisus. — Detaliu de pe zidul de la apus al naosului. Col. Arh. Cern.
3. Mîna dumnezeiască. Facerea (Ziua și Noaptea). — Ușa ce duce din naos în pronaos. Col. Arh. Cern.

Pl. LV. — SUCEVIȚA
1. Viața lui Moise: Moise părăsit, Moise găsit de principesă; trecerea Mării Roșii. Înecarea egiptenilor, Miriam cîntînd la timpană; Moise ascuns în Templu de nor, Moise trimițîndu-și iscoadele în țara Canaanului. Apostoli. — Colțul de la sud-vest al gropniței. Col. Arh. Cern.
2. Viața lui Moise: Rugul în flăcări, Nașterea lui Moise, Moise adus la palat, Moise ducîndu-se către poporul său, Moise și Sefora. — Bolta gropniței. Col. Arh. Cern.

Pl. LVI. — SUCEVIȚA
1. Viața lui Moise: Miriam cîntînd la timpană, Izvoarele din Elim, Prepelițele și Mana, Așezarea Judecătorilor; Moise trimițîndu-și iscoadele, Iscoadele aducînd chiorchinii de struguri, Evreii alungați în pustie, Moise scoțîndu-i pe evrei din pustie. Moise așezîndu-l pe Josua. Apostoli, Ioachim și Ana. Sfinți militari. — Zidul de la apus al gropniței. Col. Arh. Cern.
2. Viața lui Moise: Rugul în flăcări. Moise și Aaron în fața Faraonului. Plecarea evreilor, Plecarea oștilor egiptene. Norul; Vițelul de aur, Șerpii, Șarpele de aramă, Înălțarea altarului. Bunavestire. Sfinții militari. Zidul de la răsărit al gropniței. Col. Arh. Cern.

Pl. LVII. — SUCEVIȚA
Bolta pronaosului: Dumnezeu-Tatăl, Sfînta Treime, Patriarhi; Concilii, Menologul. — Col. Arh. Cern.

Pl. LVIII. — SUCEVIȚA
Menologul (din octombrie pînă în august). Viața sfîntului Nicolae și viața sfîntului Gheorghe. — Peretele de la apus al pronaosului. — Col. Arh. Cern.

Pl. LIX. — SUCEVIȚA
1. Fragment din Menolog (din noiembrie pînă în august). Viața sfîntului Gheorghe. — Zidul de la nord al pronaosului. Col. Arh. Cern.
2. Menologul: Dia, Înălțarea la cer a lui Ilie, Ioan și Simeon, Maria Magdalena, Foca (19, 20, 21 și 22 iulie). — Detaliul de pe zidul de la apus al pronaosului. Col. Arh. Cern.
3. Menologul: mucenici din Melitina. Soborul arhanghelului Mihail, martiriul lui Onisifor, martiriul lui Olimp, Orest și Rodion (7—10 noiembrie); Aducerea moaștelor Sf. Ioan Gură de Aur și ale lui Ignatie (27 și 29 ianuarie). — Detaliu de pe zidul de la nord al pronaosului. Col. Arh. Cern.

Pl. LX. — SUCEVIȚA
Judecata de apoi. — Zidul de la răsărit al pridvorului, Col. Arh. Cern.

Pl. LXI. — SUCEVIȚA
Judecata de apoi: Apostoli, Moise și Necredincioșii. Învierea, Iadul; Moartea păcătosului. Viața sfîntului Ioan Botezătorul: Vestirea lui Zaharia, Vizitația, Nașterea Înaintemergătorului. Scara lui Iacob, Lupta lui Iacob cu Îngerul. Viața sfîntului Ioan cel Nou: Ioan înaintea hanului. Prima caznă. Sfîntul Pafnutie. — Detaliu de pe zidurile de la răsărit și de la sud ale pridvorului. Col. Arh. Cern.

Pl. LXII. — SUCEVIȚA
1. Visul lui Nabucodonosor. Cosma, Teofan. — Partea superioară a zidului de la apus al pridvorului. Col. Arh. Cern.
2. Înțelepciunea lui Solomon, cu Solomon și Ioan Damaschin. Vestirea lui Zaharia. Vizitația, Nașterea Înaintemergătorului, Uciderea inocenților, Fuga Elisabetei. — Partea superioară a zidului meridional al pridvorului. Col. Arh. Cern.

Pl. LXIII. — SUCEVIȚA
1. Viața Înaintemergătorului: Botezul Mîntuitorului, Mustrările făcute lui Irod. — Intradosul ferestrei din dreapta al zidului de la apus a pronaosului. Col. Arh. Cern.
2. Maica Domnului Vlacherniotissa; Îngeri, Ioan Damaschin, Mitrofan, Cosma și Teofan. Zodiacul. — Bolta pronaosului. Col. Arh. Cern.
3. Lîna lui Ghedeon. — Partea superioară a zidului de la nord al pronaosului. Col. Arh. Cern.

Pl. LXIV. — SUCEVIȚA
Vedere exterioară a turlei și a absidei principale: Serafimi, diferite personaje (tambur); Serafimi și Dumnezeu-Tatăl, Îngeri și Emmanuel, Profeți și Sf. Fecioară în glorie, Apostoli și Deisis, Episcopi și Mielul, Mucenici, Episcopi și Ioan Botezătorul. Col. Arh. Cern.

Pl. LXV. — SUCEVIȚA
Imnul acatist. Sergiu și Maica Domnului. Încoronarea Maicii Domnului. Pokrov-ul. Mucenicii din Sinai și din Raethu. Chemarea lui Moise (Rugul în flăcări, Tablele). Arborele lui Ieseu, Filosofi păgîni. — Detaliu de pe partea exterioară a zidului meridional. Col. Arh. Cern.

Pl. LXVI. — SUCEVIȚA
1. Arborele lui Ieseu, Filosofi. Diaconul Nicanor, Papa Agaton, Simion Stîlpnicul. — Detaliu de pe partea exterioară a zidului meridional și de pe contrafortul sud-vest. Col. Arh. Cern.
2. Egumenul Sergiu. Încoronarea Maicii Domnului. Pokrov-ul. Chemarea lui Moise (Rugul în flăcări, Tablele). Porfirie, Goliud. — Detaliu de pe partea exterioară a zidului meridional. Col. Arh. Cern.

Pl. LXVII. — SUCEVIȚA
1. Serafimi. Geneza (Pămîntul, cerul și marea; Crearea lui Adam; Deșteptarea lui Adam; Adam în grădina Raiului; Numirea animalelor; Crearea Evei). Scara cerurilor. — Detaliu de pe partea exterioară a zidului meridional. Col. Arh. Cern.
2. Serafimi. Îngeri. Isaia, Zaharia, David, Moise, Pavel, Petru, Maica Domnului din tema Deisis. — Detaliu din partea de la sud a absidei principale. Col. Arh. Cern.

Pl. LXVIII. — EVOLUȚIA DECORAȚIEI EXTERIOARE ÎN SECOLUL AL XVII-lea
1. Biserica de la Sucevița. Cl. P. Henry.
2. Ițcanii-Vechi. Biserica Adormirea Maicii Domnului. Cl. P. Henry.
3. Iași. Biserica Golia. Cl. P. Henry.
4. Iași. Biserica Trei Ierarhi. Cl. C.M.I.R.

BIBLIOGRAFIE

I — ISTORIE

1 – *Istoria generală a României*

A. D. XENOPOL, *Istoria Românilor*, ediția a II-a, București, 1914.

A. D. XENOPOL, *Histoire des Roumains*, 2 vol., Paris, 1895.

N. IORGA, *Geschichte des Rumänischen Volkes*, Gotha, 1905.

N. IORGA, *Istoria Românilor în chipuri și icoane*, 3 vol., București, 1905–1906.

N. IORGA, *Istoria comerțului românesc*, 2 vol., București, 1925.

N. IORGA, *Histoire des Roumains et de leur civilisation*, Paris, 1920 și București, 1922

N. IORGA, *Histoire des Roumains de Transylvanie et de Hongrie*, 2 vol., București, 1911–1916.

2 *Istoria începuturilor României*

Pe lîngă lucrările menționate la cap. I, a se vedea:

V. PÂRVAN, *Cîteva cuvinte cu privire la organizația Provinciei Dacia Traiană*, „Convorbiri Literare", LX, București, 1906.

V. PÂRVAN, *Contribuții epigrafice la istoria creștinismului daco-român*, București, 1911.

V. PÂRVAN, *Getica*, București, 1926 (Memoriile secției istorice a Academiei Române, seria III, t. III). Rezumat în *Revue historique*, de P. HENRY, noiembrie-decembrie 1927.

D. ONCIUL, *Originile Principatelor Române*, București, 1899.

N. IORGA, *La survivance byzantine dans les pays roumains* (Comunicare făcută la al III-lea Congres de istorie de la Londra), București, 1913.

N. IORGA, *Cele dintâiu cristalizări de stat ale Românilor*, „Revista Istorică", 1919, p. 103 și urm.

N. BĂNESCU, *Les premiers témoignages byzantins sur les Roumains* (Memoriu către Academia Română, 7 iunie, 1921), cf. Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher, III, Berlin, 1922, p. 287 și urm.; și *Cele mai vechi știri bizantine asupra Românilor de la Dunărea de Jos*, „Anuarul Institutului de Istorie Națională", Cluj, 1922, p. 138 și urm.

3 – *Cronici și Documente*

A) *Documente*

Colecția HURMUZAKI, *Documente privitoare la istoria Românilor*, 18 vol. în 30 de tomuri și 9 suplimente, București, 1887–1916.

N. IORGA, *Studii și Documente cu privire la istoria Românilor*, București, 1906 și urm.

N. IORGA, *Acte și fragmente cu privire la istoria Românilor*, 3 vol., București, 1895–1897.

Th. CODRESCU, *Uricarul sau Colecțiunea de diferite acte care pot servi la istoria Românilor*, Iași, 1851 și urm.

B. P. HASDEU, *Arhiva Istorică a României*, Iași, 1865–1867.

I. BOGDAN, *Documente și regeste privitoare la relațiile Țării Românești cu Brașovul și Ungaria în secolele XV–XVI*, București, 1902.

I. BOGDAN, *Documentele lui Ștefan cel Mare*, 2 vol., București, 1913.

STOICA NICOLAESCU, *Documente slavo-române, cu privire la relațiile Țării Românești și Moldovei cu Ardealul în secolele XV–XVI*, București, 1905.

T. V. ȘTEFANELLI, *Documente din vechiul ocol al Câmpulungului Moldovenesc*, București, 1915.

E. A. KOZAK, *Die Inschriften aus der Bukowina*, Viena, 1903 (I, Steininschriften).

M. GASTER, *Chrestomatie Română*, 2 vol., București-Leipzig, 1891.

M. GASTER, *Literatura populară Română*, București, 1883.

B) *Cronici*

M. KOGĂLNICEANU, *Letopisețele Țării Moldovenești*, București, 1874.

I. BOGDAN, *Cronicele Moldovenești înainte de Ureche*, București, 1891.

I. BOGDAN, *Cronici inedite atingătoare de istoria Românilor*, București, 1895.

D. CANTEMIR, *Descriptio Moldaviae*, Ed. Academiei, 1872 (Trad. în limba română făcută de Academie, 1875).

D. CANTEMIR, *Hronicon vechimei romano-moldo-vlachilor*, Ed. Academiei Române, 1901.

C. DLUGOSZ, *Historia Poloniae*, Ed. Lips, Frankfurt, 1711, și Cod. Przez. Krakow, 1863 și urm.

Cronici editate de COMISIA ISTORICĂ A ROMÂNIEI

E. BARWINSKI, *Mironis Costini Chronicon Terrae Moldavicae*, București, 1912.

C. GIURESCU, *Letopisețul Moldovei, 1359–1595*, București, 1916.

C. GIURESCU, *Letopisețul Moldovei, 1661–1705*, București, 1913.

C. GIURESCU, *De Neamul Moldovenilor* (Miron Costin), București, 1914.

4 – *Istorie religioasă*

N. IORGA, *Istoria Bisericii Române*, 2 vol., Vălenii de Munte, 1908–1909.

N. IORGA, *Istoria Literaturii Religioase a Romåniei pînă la 1688*, Bucureşti, 1904.
V. PÂRVAN, *Contribuţii epigrafice*, cf. I, 2, 2.
N. DOBRESCU, *Întemeerea Mitropoliei Ţării Romåneşti*, Bucureşti, 1906.
R. ROSETTI, *Ungurii şi Episcopiile Catolice în Moldova*. Analele Academiei Române, seria 2, t. XXVII.

5 — *Istoria Moldovei pînă în secolul al XVII-lea*

În afară de lucrările generale citate la & 1, vezi:

I. NISTOR, *Handel und Wandel in der Moldau*, Cernăuţi, 1912.
I. NISTOR, *Die Moldauischen Ansprüche auf Pokutien*. Archiv für Oester. Gesch., Viena, 1912.
D. ONCIUL, *Originele*, cf. I, 2, 4.
AL. PROCOPOVICI, *Introducerea în studiul literaturii vechi*, Cernăuţi, 1922.
A. D. XENOPOL, *Étienne le Grand*, „Revue historique", t. LXXXVI, Paris, 1904.
N. IORGA, *Istoria lui Ştefan cel Mare, povestită neamului Romånesc*, Bucureşti, 1904.
Gen. R. ROSETTI, *Studii asupra chipului cum se făptuia războiul de către Ştefan cel Mare*, Memoriile Secţiei istorice a Academiei Române, III, 6, II V, Bucureşti, 1926.
S. KIRILEANU, *Amintiri poporane asupra lui Ştefan cel Mare* (Colecţia Casei Şcoalelor), Iaşi, 1902.
P. HENRY, *Le règne et les constructions d'Étienne le Grand*, în „Mélanges Diehl", Leroux, 1930.
I. URSU, *Ştefan cel Mare*, Bucureşti, 1925.
I. URSU, *Petru Rareş*, Bucureşti, 1923.
N. IORGA, *Petru Rareş et les Polonais*, în „Convorbiri literare", t. XXXV, Bucureşti, 1901.

6 — *Românii şi vecinii lor*

E. BĂRBULESCU, *Românii faţă de Sârbi şi Bulgari, mai ales cu privire la chestiunea macedo-română*, Bucureşti, 1906.
E. BĂRBULESCU, *Relations des Roumains avec les Serbes, les Bulgares, les Grecs et les Croates, en liaison avec la question macedo roumaine*, Iaşi, 1912.
N. IORGA, *Români şi Greci*, Bucureşti, 1922.
N. IORGA, *Sârbi şi Români*, Bucureşti, 1922.
N. IORGA, *Relaţiile Românilor cu Lembergul, 1404 1603*, Studii şi Documente, t. XXIV.
I. URSU, *Relaţiunile Moldovei cu Polonia pînă la moartea lui Ştefan cel Mare*, Piatra-Neamţ, 1900.
E. FISCHER, *Kosmin, Ein Beitrag zur Geschichte des Polnisch-Moldauischen Konfliktes im Jahre 1497*, Cernăuţi, 1903. Traducere în limba română, Bucureşti, 1904.
F. TEUTSCH, *Die Siebenbürger Sachsen in Vergangenheit und Gegenwart*, Leipzig, 1916.
V. PÂRVAN, *Relaţiile lui Ştefan cel Mare cu Ungaria*, în „Convorbiri literare", 39, 1905.
J. POLEKK, *Die Magyarischen Ansiedlungen in der Bukowina*, Cernăuţi, 1902.
D. ONCIUL, *Românii şi Ungurii în trecut*. Memoriile Secţiei istorice a Academiei Române, III, 9, 3. Bucureşti, 1928.

II — ARTA MOLDOVENEASCĂ

1 — *Studii generale*

CH. DIEHL, *Manuel d'Art byzantin*, ed. a II-a, Picard, 1926, p. 764 şi urm. şi pp. 831—836.
N. IORGA şi G. BALŞ, *L'Art roumain*, Boccard, 1922.
N. IORGA, *La Roumanie pittoresque* („Ramuri", Craiova, 1925).
* * * *La Roumanie en Images*, Bucureşti, 1926.
J. STRZYGOWSKY, *Die bildende Kunst des Ostens*, Viena, 1926, pp. 59—63.
AL. TZIGARA-SAMURCAŞ, *Arta în România*, Bucureşti, 1909.
E. A. KOZAK, Cf. I, 3, A, 10.
V. GRECU, *Versiunile Româneşti ale Erminiilor de pictură bizantină*, în „Codrul Cosminului", I (1924), pp. 107—174.
* * * *Catalogue de l'Exposition roumaine du Jeu de Paume*, Paris, 1925.
* * * *Catalogue de l'Exposition roumaine de Genève*, Geneva, 1925.

Artă populară

E. WESLOWSKI, *Die Möbel bei den Rumänischen Bauern in der Bukowina*, Viena, 1906.
E. WESLOWSKI, *Das rumänische Bauernhaus in der Bukowina*, Viena, 1912 (Zft. für Oesterr. Volkskunde).
AL. TZIGARA-SAMURCAŞ, *Casa Românească de la expoziţia din Roma*, Bucureşti, 1911.
AL. TZIGARA-SAMURCAŞ, *Izvoade şi Modele de Crestături*, Bucureşti, 1928.
N. IORGA, *L'Art populaire roumain*, Gamber, 1923.
G. OPRESCU, *Arta Populară Românească*, Bucureşti, 1919.
G. OPRESCU, *Peasant Art in Rumania*, The Studio, 1929.

2 — *Arhitectura*

Ch. DIEHL, Cf. II, 1, 1.
F. BENOIT, *L'Architecture, Orient médiéval et moderne*, Laurens, 1912, pp. 277—282.
K. ROMSTORFER, *Reconstructionen an gr. or. Kirchenbauten in der Bukowina*, Cernăuţi, 1901.
K. ROMSTORFER, *Die Moldauisch-Byzantinische Baukunst*, Viena, 1896.
G. HLAVKA, *Die gr. or. Kirchenbauten in der Bukowina*, Oesterr. Revue, Viena, 1866.
G. BALŞ, *Bisericile lui Ştefan cel Mare*, „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", 1925.
G. BALŞ, *Bisericile Moldoveneşti din secolul al XVI-lea*, „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", 1926.
G. BALŞ, *Sur une particularité des voûtes moldaves*, comunicare făcută la primul Congres de Studii bizantine, Bucureşti, 1924; cf. Buletinul Secţiei de Istorie a Academiei Române, XI (1924), pp. 9—16.
P. HENRY, *Les principes de l'architecture serbe et l'école moldave*, comunicare făcută la al II-lea Congres de Studii bizantine, Belgrad, 1927 („Mélanges Uspenskij", Geuthner, 1930).
V. DRĂGHICEANU, *Semne lapidare la biserica din Popăuţi*, „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", VIII, 1915.
* * * *Monumentele Naţionale din România* (releveuri executate de Şcoala superioară de Arhitectură din Bucureşti), 2 vol. apărute în 1926.
AL. LAPEDATU, *Noui documente cu privire la forma acoperemintelor vechilor biserici moldovene*, „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", VII (1914).

3 — *Pictură şi iconografie*

A) *Iconografie generală*

DENYS de FOURNA, *Guide de la peinture*, Ed. Didron, Schäfer sau Papadopoulos-Kerameus.
G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Boccard, 1916.
M. DIDRON, *Histoire de Dieu*.
M. DIDRON, *Iconographie de la Vierge*.
N. KONDAKOV, *Ikonografia Gospoda Boga i Spasa našego Isusa Khrista*, Petersburg, 1905.
N. KONDAKOV, *Ikonografia Bogomateri*, Petersburg, 1914.
POKROVSKIJ, *Monuments de l'iconographie et de l'art orthodoxe* (în limba rusă), Petersburg, 1894.

B) *Studii generale asupra picturii moldoveneşti*

P. HENRY, *De l'originalité des peintures bukoviniennes dans l'application des principes byzantins*. Comunicare făcută la primul Congres de Studii bizantine, Bucureşti, 1924 (Byzantion,1924, pp. 291—303)
I. D. ŞTEFĂNESCU, *L'Évolution de la peinture religieuse moldave des origines à nos jours*, Geuthner, 1928 (Orient et Byzance), IV).
I. D. ŞTEFĂNESCU, *L'Évolution de la peinture religieuse moldave, nouvelles recherches*, Geuthner 1929 (Orient et Byzance, V).

C) *Iconografie moldovenească*

V. GRECU, *Eine Belagerung Konstantinopels in der Rumänisches Kirchenmalerei*, Byzantion, I (1924), pp. 273—289.
V. GRECU, *Darstellung Altheidnischer Denker und Schriftsteller in der Kirchenmalerei des Morgenlandes*, Buletinul Secţiei de Istorie a Academiei Române, XI, 1929.
P. HENRY, *Folklore et iconographie religieuse, contribution à l'étude de la peinture moldave*, Bibliothèque de l'Institut français de Hautes-Études en Roumanie, Mélanges, 1927, pp. 63—97.
P. HENRY, *L'Arbre de Jessé dans les églises de Bukovine*, Id., Mélanges, 1928, pp. 1—31.
P. HENRY, *Quelques notes sur la représentation de l'Hymne Akathiste dans la peinture murale extérieure de Bukovine*, Ibid., pp. 33—49.
O. LUŢIA, *Legenda Sf. Ioan cel Nou de la Suceava în frescurile din Voroneţ*, „Codrul Cosminului", I (1924), pp. 279—354.
L. PODLACHA, *Die Göttliche Liturgie in den Wandmalereien der Bukovinaer Klosterkirchen*, Düsseldorf, 1910 (Zft. für Christl. Kunst., XXIII).
L. PODLACHA, *Das heilige Abendmahl in den Wandgemälden der gr. or. Kirchen in der Bukowina*, Kunstgesch. Irb. der k. k. Central-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst und hist. Denkmäler, Viena, 1910.
L. PODLACHA, *Abendländische Einflüsse in den Wand malereien der gr. or. Kirchen in der Bukowiner Klöstern*, Düsseldorf, 1911 (Zft. für Christl. Kunst. XXIV).
L. PODLACHA, *Malowidla scienne w Cerkwiach Bukowiny*, Lwow, 1912.
WL. MILKOWICZ, *Zwei Fresko-Kalender in den Bukowiner Klosterkirchen Woronetz und Suczawitza aus dem XVI. Jahrhdt.*, Viena, 1898.
O. TAFRALI, *Iconografia Imnului Acatist*, „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice" (1914), pp. 48, 84, 127—140 şi 153—173.
O. TAFRALI, *Asediul Constantinopolului în frescele bucovinene*, articol apărut în „Viitorul" din 28 noiembrie 1923.

D. *Monografii*

D. DAN, *Biserica Sf. Gheorghe din Suceava*, „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", III (1910), pp 134—139.
D. DAN, *Mănăstirea şi Comuna Putna*, Bucureşti, 1905.
D. DAN, *Mănăstirea şi Comuna Suceviţa*, Bucureşti, 1923.
AL. GHIKA-BUDEŞTI, *Biserica Sf. Gheorghe din Botoşani*, „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", V (1912), pp. 49—59.
AL. GHIKA-BUDEŞTI, *Biserica Logofătului Tăutu din Bălineşti*, „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", IV (1911), pp. 200—211.
Al. GHIKA-BUDEŞTI şi G. BALŞ, *Mănăstirea Probota*.
Al. LAPEDATU, *Cercetări istorice cu privire la meşterii bisericilor moldovene din sec. al XVI-lea*, „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", V, p. 23 şi urm.
Al. LAPEDATU, *Ion Zidaru al lui Petru Rareş*, „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", V, pp. 83—86.
Al. LAPEDATU, *Antichităţile de la Baia, note istorice*, „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", II (1909), pp. 53—54.
Al. GHIKA-BUDEŞTI, Idem, *note arhitectonice*, ibid., pp. 65—72.
S. Fl. MARIAN, *Sf. Ioan cel Nou de la Suceava, schiţă istorică*, Bucureşti, 1895.
K. ROMSTORFER, *Das alte gr. ort. Kloster Putna*, Cernăuţi, 1904.
K. ROMSTORFER, *Schloss Neamtz*, Cernăuţi, 1899.
K. ROMSTORFER, *Das alte Fürstenschloss in Suczawa*, Cernăuţi, 1902.
K. ROMSTORFER, *Die Eröffnung der in der gr. or. Klosterkirche Putna befindlichen Fürstengräber im Jahre 1856*, Cernăuţi, 1904.
F. A. WICKENHÄUSER, *Molda, oder Beiträge zur Gesch. der Molda und Bukowina*, 3 vol., Cernăuţi, 1881—1891.
F. A. WICKENHÄUSER, *Die Urkunden des Klosters Moldawitza*, Viena, 1892.
F. A. WICKENHÄUSER, *Geschichte und Urkunden des Klosters Solka*, Cernăuţi, 1877.

III — ARTA ŢĂRILOR VECINE (LUCRĂRI PRINCIPALE)

1 — *Muntenia şi Transilvania*

N. GHIKA-BUDEŞTI, *Evoluţia Arhitecturii în Muntenia până la Neagoe Basarab*, „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", 1927, pp. 121—158 şi LXXXVI pl.
O. TAFRALI, *Monuments byzantins de Curtea de Argeş*, „Buletinul Institutului arheologic bulgar", IV, Sofia, 1927, pp. 236—250.
Gr. TOCILESCU, *Biserica Episcopală a Mănăstirii Curtea de Argeş*, Bucureşti, 1906.
L. REISSENBERGER, *Die bischöfliche Klosterkirche von Curtea de Argeş*, Viena, 1867.
P. ANTONESCU, *Mănăstirea Cozia*, Bucureşti, 1903.
G. MANDREA, *Mănăstirea Snagov*, Bucureşti, 1904.
Comisia Monumentelor istorice din România, *Biserica Domnească din Curtea de Argeş*, Bucureşti, 1923 („Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", IX).

V. DRĂGHICEANU, *Vodița*, „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice," V (1912), pp. 97—109.
Al. LAPEDATU, *O biserică a lui Ștefan cel Mare în Țara Românească (Râmnicu Sărat)*; „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", III, pp. 107—109.
C. PETRANU, *Die Kunstdenkmäler der Siebenbürger Rumänen*, Cluj, 1926
V. VĂTĂȘIANU, *Vechile biserici de piatră românești din județul Hunedoara*, Cluj, 1930.

Biserici de lemn

I. TRAIANESCU, *Mănăstirea dintr-un lemn și Govora*, „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", III (1910), pp. 35—41.
V. DRĂGHICEANU, *Vechea Biserică de lemn din Grămeștii Vâlcei*, „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", III (1910).
C. PETRANU, *Bisericile de lemn din județul Arad*, Sibiu, 1927.

2 — Constantinopol și arta bizantină în general

Ch. DIEHL, *Manuel*, cf. II, 1, 1.
Ch. DIEHL, *Constantinople* (Collection des Villes d'Art célèbres), Laurens, 1924.
L. BRÉHIER, *L'Art byzantin*, Laurens, f. d. (1924).
G. MILLET, *L'Art byzantin* (în A. MICHEL, *Histoire de l'Art*, 1, 2 și III, 2).
G. EBERSOLT și A. THIERS, *Les églises de Constantinople*, *Leroux*, 1913 (Collection des Monuments de l'Art byzantin).
N. KONDAKOV, *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, trad. Travinski, 2 vol., Paris, 1886.
CHOISY, *L'Art de bâtir chez les Byzantins*, Paris, 1884.
CHOISY, *Histoire de l'Architecture*, 2 vol., Paris, 1903.

3 — Grecia

Ch. DIEHL, Cf. II, 1. 1.
L. BRÉHIER, Cf. III, 2, 3
Ch. DIEHL, SALADIN și TOURNEAU, *Les Monuments chrétiens de Salonique*, Leroux, 1918 (Monuments de l'Art byzantin).
G. MILLET, *Monuments de Mistra*, Leroux, 1910 (Monuments de l'Art bizantin).
G. MILLET, *Le monastère de Daphni*, Leroux, 1899.
G. MILLET, *L'Art byzantin du XIII*[e] *au XVI*[e] *siècle* (A. Michel, III, 2), Colin, 1908.
G. MILLET, *L'école grecque dans l'Architecture byzantine*, Leroux, 1916.

4 — Muntele Athos

N. KONDAKOV, *Pamjatniki khristianstago iskusstva na Afonê*, Petersburg, 1872.
G. MILLET, *Monuments de l'Athos*, Leroux, 1927 (Monuments de l'Art byzantin).
H. BROCKHAUS, *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig, 1891.
F. BENOIT, *L'Architecture (Orient médiéval et moderne)*, Laurens, 1912, *passim*.
G. BALȘ, *Notiță despre arhitectura Sf. Munte*, Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice, V (1923), pp. 1—49.

5 — Bulgaria

Ch. DIEHL, L. BRÉHIER, Lucrările citate (Cf. II, 1, 1 și III, 2, 3).
B. FILOW, *Die Alt-bulgarische Kunst*, Berna, 1919.
B. FILOW, *L'ancien art bulgare*, Alcan, 1922.
A. GRABAR, *Bojanskata Crkwa* (Biserica din Bojana), Sofia, 1924.
A. GRABAR, *La peinture bulgare*, Geuthner, 1929 Collection Orient et Byzance, I).
Vera IVANOVA, *Stari crkvi i monastiri v Blgarskitê zemi*, *IV—XII* v. (Biserici și mănăstiri din ținuturile bulgărești, secolele IV—XII), Sofia, 1926.

6 — Serbia

Ch. DIEHL, L. BRÉHIER, Lucrările citate (Cf. II, 1, 1 și III, 2, 3).
G. BALȘ, *O vizită la câteva biserici din Serbia*, București, 1911.
G. MILLET, Cf. III, 3, 6.
G. MILLET, *L'Ancien art serbe, les églises*, Boccard, 1919.

Publicații editate de Narodni Muzej:

Vl. PETKOVIĆ, *Manastir Studenica*, Belgrad, 1924.
Vl. PETKOVIĆ, *Manastir Ravanica*, Belgrad, 1922.
L. MIRKOVIĆ și J. TATIĆ, *Markov Manastir*, Novi Sad, 1925.

7 — Rusia

Lucrări generale

I. GRABAR, *Istoria ruskavo iskusstva*, Moscova, 1909 și urm.
VIOLLET LE DUC, *L'Art russe*, Paris, 1877.
L. RÉAU, *L'Art russe*, 2 vol., Laurens, 1912.
G. MILLET, Cf. III, 3, 6.
POKROVSKIJ, Cf. II, 3, 1, 7.

Studii speciale

CHTCHERBAKIVSKY, *Ukrainskje Mistecwo*, Lwow-Kiev, 1913.
CT. D'ETCHEGOYEN, *L'évolution de l'art religieux en Lithuanie*, Revue de l'Art ancien et moderne, t. XLII, nr. 240, pp. 289—293.
Wl. MILKOWICZ, *Ein nord-russischer auf Holz gemalter Kalender aus der Zeit um 1600*.
MURATOV, *L'Icone russe*, Paris, Schiffrin, 1927.

PERIODICE

Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, București, începînd din 1908.
Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice, București, începînd din 1914.
Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice, Secția Basarabia, începînd din 1924.
Arhivele Olteniei, Craiova.
Arhiva istorică a României (HASDEU).
Arta și Archeologia, Iași (TAFRALI), începînd din 1928.
Buletinul Institutului de Istorie Națională, Cluj.
Buletinul Comisiei Istorice Române, București, începînd din 1915.
Bibliothèque de l'Institut français de Hautes-Études en Roumanie, București, începînd din 1927. Paris, începînd din 1929 (Leroux).
Buletinul Institutului arheologic bulgar, Sofia, începînd din 1921.
Byzantion, Bruxelles, începînd din 1924.
Codrul Cosminului, Cernăuți, începînd din 1924.

Convorbiri literare, Bucureşti.

Dacia, Bucureşti, începînd din 1924.

Kunstgeschichitliche Jahrbücher der k. k. Central Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst= und Historischen Denkmäler, Viena.

Revista de Artă şi Arheologie (de sub direcţia lui TOCILESCU, apoi a lui CREŢULESCU).

Revista Istorică (IORGA), Bucureşti.

Revue historique de Sud-Est européen (începînd din 1924), ce continuă *Buletin de l'Institut pour l'étude de l'Europe sud-orientale* (IORGA).

Viaţa Românească, Iaşi.

DIVERSE

Colecţii de publicaţii

Casa Bisericei, Bucureşti.
Orient et Byzance (Geuthner).
Monuments de l'Art byzantin (Leroux).
Institutul arheologic bulgar (Sofia).
Narodni Muzej (Belgrad).
Arta Românească (Bucureşti).

Colecţii de fotografii

Comisiunea Monumentelor Istorice, Bucureşti.
Palatul episcopal din Cernăuţi.
École des Hautes-Études, Paris.

ÎNDICE GENERAL ŞI DE NUME PROPRII

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

R

S

Ș

T

Ț

U

V

INDICE DE MONUMENTE

INDICE ICONOGRAFIC

A

G

H

I

Î

J

K

L

M

INDEX PENTRU PLANŞE

INDICE GENERAL

INDICE DE MONUMENTE

INDICE ICONOGRAFIC

POSTFAȚĂ

După anii de grele confruntări și sacrificii ai primului război mondial, pe fondul de entuziasm generat de împlinirea marelui vis al unirii tuturor românilor, unul dintre cele mai impresionante și semnificative fenomene a fost înflorirea culturii naționale, înflorire materializată în mai toate domeniile, de la întemeierea noilor universități și școli superioare în țară și peste hotare, la redactarea și publicarea unor importante lucrări științifice și literare, de la organizarea de muzee și expoziții, la intensa activitate muzical-concertistică. Una dintre cele mai prețioase componente ale mișcării culturale din acea vreme privește redescoperirea patrimoniului istoric național. Sub veghea Comisiunii Monumentelor Istorice și la neîncetatele îndemnuri ale lui Nicolae Iorga, care vedea în monumente „averea țării", numeroși savanți și tineri cercetători s-au aplecat asupra mărturiilor trecutului nostru, cu scopul mărturisit de a recupera, pentru demnitatea națională, însemnele creativității și originalității poporului român al cărui loc în cultura europeană se cerea redefinit, explicat, apărat. Lui Nicolae Iorga, Gheorghe Balș, Vasile Pârvan, Alexandru Lapedatu, Nicolae Ghika-Budești și multor altor savanți li se datorează lucrări fundamentale și numeroase studii prin intermediul cărora se rostea adevărul că istoria poporului român a fost înnobilată de un îndelung efort constructiv și de o strălucitoare sete de frumusețe, multe dintre lăcașurile durate de-a lungul vremii având dreptul să fie cunoscute și promovate în rîndul valorilor de interes universal. În anul 1922, N. Iorga și Gh. Balș publicau la Paris prima sinteză privind arta veche românească[1], cîțiva ani mai tîrziu fiind publicate lucrările lui Gh. Balș consacrate monumentelor istorice din Moldova, lucrări a căror valoare documentară și de metodă generală continuă să rămînă exemplare, multe încheieri ale ilustrului savant păstrîndu-și pînă azi o nealterată prospețime. Din rîndul tinerilor cercetători s-au ridicat atunci personalități de certă valoare ca Oreste Luția (din păcate dispărut prematur), I. D. Ștefănescu, Victor Brătulescu, Horia Teodoru și alții prin ale căror conjugate osteneli au fost introduse în circuitul științific numeroase monumente și opere de artă făurite de meșterii anonimi de-a lungul evului mediu.

Prestigiul științific de care se bucura pretutindeni în lume N. Iorga, nenumăratel sale acțiuni cu caracter propagandistic au atras și interesul unor savanți străini, mulț dintre ei fiind invitați să viziteze România fie cu titlu personal, fie în cadrul unor reuniuni științifice de interes internațional, deosebit de important fiind în acest sens cel de al doilea congres de bizantinologie organizat la București în anul 1924. Rînd pe rînd Charles Diehl, Henri Focillon, Gabriel Millet, Louis Bréhier, Puig i Cadafalch, Philip Schweinfurt, André Grabar au poposit în fața monumentelor noastre ducînd cu ei amintirea unor realități artistice de neuitat cărora le-au consacrat nu o dată pagini entuziaste[2]. Ei nu erau de fapt primii străini pe care îi încînta frumusețea monumentelor istorice

românești, pentru că încă înaintea primului război mondial un istoric de autoritatea lui Josef Strzygowski sau cercetători de valoarea lui Wladyslaw Podlacha și E. A. Kozak își manifestaseră admirația pentru monumentele din Maramureș sau din Moldova de Nord, consacrîndu-le nu numai ocazionale însemnări, ci și studii temeinice cu o permanentă valoare de referință[3].

În rîndul savanților străini care s-au devotat cu competență și afectuoasă pasiune cercetării monumentelor românești, Paul Henry ocupă un loc de excepție, atît prin numărul studiilor publicate, cît și prin densitatea științifică a acestora. Venit la București curînd după primul război mondial, ca profesor la Institutul francez de studii superioare din România, el a petrecut mai mulți ani în țara noastră, fiind cu precădere atras de cercetarea monumentelor din nordul Moldovei. Rînd pe rînd, în revista Institutului francez de studii superioare din România sau în alte publicații, scrierile lui Paul Henry privind pictura monumentelor din nordul Moldovei au deschis noi direcții de interpretare, lectura atentă a imaginilor și bogăția asocierilor, într-o perspectivă artistică larg europeană, fiind de natură să scoată monumentele românești din starea de falsă provincialitate în care se aflau[4].

Cînd, în anul 1930, apărea la Paris masivul și elegantul volum *Les églises de la Moldavie du Nord des origines à la fin du XVIe siècle*[5], Paul Henry dobîndea un drept de întîietate, căci lucrarea sa era prima încercare de sinteză complexă privind un ansamblu de monumente românești, considerate atît prin caracteristicile lor arhitectonice, cît și prin zestrea lor de picturi murale. Procedînd ca un autentic istoric de artă, Paul Henry nu s-a mulțumit să întocmească o cronologie a monumentelor studiate, cu eventuale vagi referiri la ambianța politică și socială, dimpotrivă, călăuzit de arzătoarea dorință de a înțelege acele împrejurări și energii care au făcut să se ivească pe pămîntul țării noastre atîtea monumente de singulară frumusețe, el a stăruit îndelung asupra zbuciumatei istorii a poporului român, folosind în acest scop o impresionantă bibliografie, de la corpusurile de documente la studiile speciale și la marile sinteze datorate lui A. D. Xenopol sau Nicolae Iorga. Din acest punct de vedere, lucrarea sa se constituia într-un model demn de urmat și este lesne de presupus ecoul pe care paginile sale redactate într-o elegantă limbă franceză îl vor fi avut în lumea cărturarilor occidentali interesați de artă. Se poate spune că în acei ani cînd realitatea istoriei și culturii românești mai era pusă la îndoială de către oficinele iredentiste, lucrarea tînărului savant francez a fost o admirabilă pledoarie spre recunoașterea adevărului că, nici chiar în cele mai grele perioade istorice, făclia culturii și artei nu s-a stins pe plaiurile românești.

Cititorul care zăbovește cu atenție asupra acestor pagini nu se poate să nu fie captivat de limbajul emoționant, de coloratură romantică, în care va desluși o deplină adeziune sufletească a autorului pentru subiectul tratat. Într-adevăr, pentru Paul Henry monumentele din nordul Moldovei nu au rămas un simplu obiect de studiu, ele au devenit cu timpul o parte din propria lui zestre sufletească, iar dragostea sa pentru natura Moldovei se mărturisește adesea, fie numai prin frecventa referire comparativă la peisajul, familiar lui, din Vosgii francezi. Cunoscînd monumentele și locurile, cunoscînd oamenii și calda lor ospitalitate, nu se putea ca Paul Henry să nu se atașeze cu toată sinceritatea de tradițiile istorice ale Moldovei, nu se putea să nu fie captivat de marile personalități care au ilustrat această istorie. Atras de legendara figură a lui Ștefan cel Mare, Paul Henry i-a consacrat unul dintre cele mai pertinente studii din cîte au fost vreodată publicate[6],

iar în cadrul sintezei privind monumentele Moldovei de Nord un întreg capitol este rezervat marelui domnitor a cărui activitate de ctitor este scoasă cu precădere în evidenţă.

După mai bine de o jumătate de secol de la apariţie, cartea lui Paul Henry continuă să ocupe un loc de necesitate în orice bibliografie selectivă privind monumentele din Moldova, nu puţine fiind acele concluzii pe care cercetătorii generaţiilor ulterioare le-au preluat şi nu puţine sînt ipotezele sale de lucru pe care investigaţiile ulterioare le-au confirmat. Astfel, Paul Henry intuieşte faptul că principalii autori ai picturilor murale din Moldova trebuie să fi fost autohtoni, artişti sensibili la tipologia locală şi capabili să o exprime în mod adecvat. El pune în evidenţă faptul că pictura exterioară din Moldova — dincolo de invocarea unor posibile influenţe, de altfel întru totul discutabile[7] — constituie o preocupare de ordin naţional, cu implicaţii în planul unităţii de credinţă, dar şi cu implicaţii antiotomane servind lupta pentru apărarea ţării. El nu şovăie în a elogia realizările artistice pe care le consideră reprezentative pentru Moldova şi pentru vigoarea morală a locuitorilor ei, într-o vreme cînd, sub luminata conducere a lui Ştefan cel Mare, erau repurtate atîtea victorii împotriva duşmanilor. Ansamblul de pictură din naosul şi altarul Voroneţului îi ocazionează nu puţine aprecieri superlative, observînd în final că este vorba aici despre opera unui mare artist. Pornind de la analiza picturilor Voroneţului, Paul Henry constată — şi faptul merită să fie subliniat — că una dintre principalele caracteristici ale iconografiei medievale din Moldova este preferinţa pentru redactările simple şi clare, care permit scoaterea în evidenţă a substanţei simbolice şi a sensurilor esenţiale implicate într-o imagine. În legătură cu această preferinţă, este explicată popularitatea de care s-au bucurat în Moldova modelele iconografice de veche tradiţie bizantină într-o epocă în care alunecarea către pitoresc marca pretutindeni pictura orientului ortodox.

Spiritul critic şi pasiunea pentru analiză nu-l împiedică pe Paul Henry să-şi manifeste entuziasmul, ca de exemplu atunci cînd este vorba despre decoraţia pictată a cupolei pronaosului de la Humor: „... în toată arta creştină sînt puţine monumente care, prin corectitudinea trăsăturilor şi vigoarea atitudinilor şi înainte de toate prin abilitatea organizării registrelor şi simetria ansamblurilor, pot oferi ceva mai convingător pentru ochiul cel mai exigent. Arta italiană în acest domeniu nu cunoaşte nimic mai frumos, iar artistul pare să fi regăsit fără efort înalta tradiţie bizantină şi sensul profund al compoziţiei arhitecturale care caracterizează de exemplu baptisteriul ortodocşilor de la Ravenna". Lui Paul Henry i se datorează prima prezentare concludent stăruitoare a bisericii de la Suceviţa şi tot lui formula, care a intrat în tradiţie, potrivit căreia acest monument ar fi un testament al artei vechi moldoveneşti. Tocmai pentru a înţelege mai bine atitudinea autorului faţă de monumentele cercetate, nu poate fi trecută cu vederea bucuria de a descoperi o inscripţie pictată de la Suceviţa, care i-a întărit convingerea că autorii picturilor fuseseră români. Interpretarea lui Paul Henry s-a dovedit corectă, căci, cîteva decenii mai tîrziu, cercetările aveau să demonstreze că, într-adevăr, zugravii Suceviţei fuseseră românii Ioan şi Sofronie[8].

Dincolo de toate acestea, lucrarea lui Paul Henry s-a impus şi s-a păstrat în atenţie datorită temeinicelor sale analize iconografice şi rigorii ştiinţifice cu care a încercat să delimiteze subiectul. Trăgînd o linie de total sub cercetările care l-au precedat şi sub propriile sale cercetări, Paul Henry a încercat în lucrarea consacrată bisericilor din Moldova de Nord să realizeze o sinteză pe cît de completă pe atît de convingătoare şi trebuie să i se recunoască meritul că pentru epoca în care lucrarea sa a fost realizată succesul a

turile populare nu-şi explică larga lor răspîndire în lume printr-o circulaţie din aproape în aproape, ele rezultînd cu necesitate din chiar sistemul de lucru în războiul de ţesut. În stabilirea unor legături cauzale, analogiile, fie chiar prioritare cronologic, nu pot constitui elemente de explicaţie şi totuşi, Paul Henry crede că poate explica numeroase elemente şi particularităţi ale arhitecturii şi picturii din Moldova secolelor XV–XVI prin neîncetata raportare la modelele sîrbeşti şi bulgăreşti din secolul al XIV-lea. El nu ezită să vorbească despre o influenţă sîrbească sau bulgărească în epoca lui Ştefan cel Mare, uitînd că Bulgaria căzuse sub turci încă din anul 1396[13] şi că ultima rezistenţă a ceea ce mai rămăsese din odinioară puternicul stat sîrb s-a încheiat în 1459[14]. În anii de înflorire a culturii şi artei din Moldova lui Ştefan cel Mare şi, cu atît mai vîrtos, în secolul al XVI-lea, fostele state sud-dunărene încetaseră demult să mai constituie centre de iradiere — Constantinopolul căzuse şi el sub turci în 1453 —, astfel că analogiile invocate nu pot fi omologate ca argumente de ordin ştiinţific, mai ales cînd căutarea unor explicaţii dincolo de hotarele Moldovei face casă bună cu ignorarea fondului autohton de tradiţii artistice. Spre exemplu, încercînd să explice apariţia brîului median la monumentele medievale din ţările române, Paul Henry caută echivalenţe în arhitectura sîrbească, uitînd că motivul decorativ al brîului este caracteristic bisericilor de lemn româneşti din toată ţara, din Maramureş pînă în Oltenia, din Crişana pînă în Moldova.

Evident, nu i se poate reproşa lui Paul Henry faptul că în epoca sa cunoştinţele privitoare la dezvoltarea artistică în vremea lui Petru Muşat şi Alexandru cel Bun erau destul de modeste. Abia în ultimii ani, odată cu intensificarea cercetărilor arheologice, coroborate cu cercetările de arhivă, peisajul artistic din ţara Moldovei s-a populat cu numeroase repere datînd din secolul al XIV-lea şi prima jumătate a secolului al XV-lea. Ştim astăzi că biserica Sf. Nicolae din Rădăuţi a fost precedată de o construcţie de lemn, care a avut funcţie de necropolă, piesele de podoabă provenind din mormintele voievozilor Bogdăneşti fiind de natură să demonstreze un nivel economic destul de ridicat şi un ceremonial de curte pretenţios, care ştia să utilizeze insignele heraldice[15]. La Volovăţ au fost descoperite fundaţiile vechilor curţi boiereşti[16], precum şi fundaţiile de piatră ale unei biserici de plan triconc ceea ce demonstrează că acest tip de plan s-a răspîndit în Moldova mult mai repede decît se crezuse pînă în prezent[17].

La cumpăna dintre secolele XIV şi XV se situează curţile boiereşti înzestrate cu paraclise de piatră de plan triconc de la Netezi-Grumăzeşti (jud. Neamţ)[18], Vornicenii Mari[19], Antăleşti[20], Răciuleni[21], toate în judeţul Suceava. Alături de aceste monumente care lasă să se întrevadă strînse legături cu Ţara Românească şi cu lumea bizantină dominată de doctrina isihastă, la Giuleşti (judeţul Suceava) cercetările au dat la iveală fundaţiile unei biserici de plan gotic — o mică bazilică cu două nave şi absidă poligonală — adaptată dintru început cultului ortodox, fiind prevăzută cu o tîmplă de piatră[22]. Planul gotic şi tehnica de construcţie specifică aceluiaşi stil se explică cu uşurinţă într-o Moldovă a strînselor legături cu Transilvania de unde veniseră nu puţini colonişti saşi aşezaţi în oraşele de sub munte, la Baia, la Rădăuţi şi chiar în reşedinţele domneşti de la Siret şi Suceava[23].

Biserica romano-catolică din Baia, construită de Alexandru cel Bun în anul 1410, este la rîndul ei un monument de stil gotic[24] şi nu trebuie să surprindă dacă într-o ţară care pînă atunci utilizase cu precădere lemnul ca material de construcţie trecerea la edificiile de zid s-a făcut cu preluarea unor tehnici pe care pe atunci le practicau chiar unii meşteri locali. Spre deosebire de tehnica de zidărie bizantină, caracterizată prin asizele

alternate de piatră şi cărămidă şi prin folosirea rosturilor largi de mortar, în Moldova edificiile de cult, chiar atunci cînd folosesc un plan specific ritualului ortodox, au recurs la o tehnică de zidărie familiară arhitecturii de stil gotic, respectiv piatră de carieră şi piatră făţuită legată cu un mortar aşezat în straturi subţiri. În admirabilul său repertoriu consacrat monumentelor lui Ştefan cel Mare, Gh. Balş sublinia cu pertinenţă că bisericile din Moldova sînt o operă de sinteză între un plan de origine bizantină şi o tehnică de construcţie gotică, cu parţiala utilizare a mijloacelor de decoraţie ale arhitecturii gotice[25]. Această sinteză era în faza împlinirilor încă din epoca lui Alexandru cel Bun pe care Paul Henry o ignoră în realizările sale, ceea ce îi îngăduie să afirme că, înainte de Ştefan cel Mare, ţara Moldovei nu ar fi beneficiat de o artă proprie. Alături de monumentele deja amintite, se cuvin în continuare menţionate importantele ctitorii de la Probota[26] şi Bistriţa[27], lăcaşe care s-au dovedit a fi fost dintru început mult mai complexe din punct de vedere planimetric şi mult mai bogat decorate decît s-ar fi putut imagina anterior. Într-adevăr, şi într-un caz şi într-altul este vorba despre edificii de plan triconc dezvoltate în lungime şi prevăzute cu o încăpere a mormintelor, de asemenea cu un pronaos, la Bistriţa existînd şi un pridvor, prin aceasta fiind anticipate formele de plan de la Putna, necropola lui Ştefan cel Mare, şi de la biserica Înălţării a mînăstirii Neamţ.

Dacă, pînă nu demult, istoricii arhitecturii vedeau în biserica Înălţării de la Neamţ, edificată în anul 1497, un monument de apogeu al arhitecturii din epoca lui Ştefan cel Mare, unde ar fi apărut pentru prima oară încăperea mormintelor şi pridvorul, astăzi ştim că aceste spaţii fuseseră introduse în compoziţia planimetrică a unei biserici moldoveneşti încă de la începutul secolului al XV-lea, formulă reluată şi la prima ctitorie mînăstirească a lui Ştefan cel Mare, respectiv la noua biserică a Probotei — cca 1460 — 1465 — care trebuia să devină necropolă a părinţilor săi, de asemenea la Putna, construită cîţiva ani mai tîrziu (1466 — 1469).

În legătură cu epoca lui Alexandru cel Bun se mai cer considerate şi acele elemente care concură la demonstrarea adevărului că, încă de atunci, pictura murală ocupa un loc deosebit în decorarea monumentelor. Cercetările arheologice au surprins fragmente importante de frescă la Bistriţa, la Probota, la vechiul Humor, la Moldoviţa veche, la Giuleşti, iar analizele de laborator permit să se vorbească despre picturi executate într-o bună tehnică de frescă, cu utilizarea unor pigmenţi de calitate[28]. Aceste constatări sînt în perfect acord cu ştirile documentare referitoare la generozitatea cu care Alexandru cel Bun îşi răsplătea zugravii de curte: pe Nichita şi Dobre îi înzestra, în anul 1415, cu moşiile a două sate, iar lui Ştefan îi dăruia o moară pe rîul Miletin în anul 1427. Martorii de ceramică monumentală — discuri ceramice smălţuite, cărămizi smălţuite, cahle etc. — permit, la rîndul lor, să se invoce existenţa unei constante preocupări pentru podoaba arhitectonică, cu mult înainte de împlinirile epocii lui Ştefan cel Mare. Pentru circumstanţierea ambianţei cultural-artistice din epoca lui Alexandru cel Bun nu este lipsită de utilitate amintirea ştirilor referitoare la monumente dispărute şi încă necercetate arheologic, ca vechile mînăstiri de la Zamca (Suceava), Dragomireşti (judeţul Neamţ), Bohotin (judeţul Vaslui), Vărzăreşti (Orhei), Vişneavăţ, Sf. Nicolae, semnificativă pentru densitatea lăcaşelor de cult fiind şi dania domnească din anul 1428, potrivit căreia mînăstirea Bistriţa era înzestrată cu cincizeci de biserici din ţinutul Neamţului.

Ştiind că în vremea luminatului domnitor se realizau adevărate capodopere de argintărie şi de broderie[29], că în scriptoriile mînăstireşti activau numeroşi caligrafi, unii de

NOTE
DE LA POSTFAȚĂ

1. N. Iorga — Gh. Blaş, *Histoire de l'art roumain ancien*, Paris, 1922.
2. Charles Diehl, *Manuel d'art byzantin*, II, Paris, 1926, pp. 834—836; Henri Focillon, *L'art roumain* în „L'illustration", Paris, 1929; Gabriel Millet, *Cozia et les églises serbes de la Morava*, în „Melanges offerts à Mr. N. Iorga", Paris, 1933, pp. 827—856; Louis Bréhier, *L'art roumain ancien*, în „Arta şi arheologia", I, 1927, fasc. 1, pp. 2—11; Puig i Cadafalch, *Les periodes successives de l'influence byzantine en Occident. Premier art roman. Architecture Mudejar. Églises de Moldavie*, în „Melanges offerts à Charles Diehl", II, Paris, 1930, p. 164; Philip Schweinfurt, în „Byzantinische Zeitschrift", 1935, p. 116—117; André Grabar, *L'origine des façades peintes des églises moldaves*, în „Melanges offerts à Mr. N. Iorga", Paris, 1933, pp. 365—383; idem, *Les croisades de l'Europe orientale dans l'art*, III, „Melanges offerts à Charles Diehl", II, Paris, 1930, pp. 19—27; idem, *Painted Churches of Moldavia*, New-York, 1963.
3. Josef Strzygowski, *Comori de artă în Bucovina*, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", VI, 1913, p. 128 (traducere de A. Murnu după articolul, cu acelaşi titlu, apărut în *Die Zeit*, Viena, august, 1913); idem, *Die bildende Kunst des Ostens*, Viena, 1926, pp. 59—63; W Podlacha, *Die Gottliche Liturgie in der Wandmalereien der Bukowinaer Klosterkirchen*, Düsseldorf, 1910; idem, *Malowidla scienne w Cerkwiach Bukowiny*, Lwów, 1912; E. A. Kozak, *Die Inschriften aus der Bukowina*, Viena, 1903.
4. P. Henry, *De l'originalité des peintures bukoviniennes dans l'application des principes byzantins*, în „Byzantion", 1924, pp. 291—303; idem, *Folklore et iconographie religieuse, contribution à l'étude de la peinture moldave*, în „Bibliothèque de l'Institut Français des Hautes-Études en Roumanie", Melanges, 1927, pp. 63—97; *L'arbre de Jessé dans les églises de Bukovine*, id., „Melanges", 1928, pp. 1—31; idem, *Quelques notes sur la représentation de l'Hymne akathiste dans la peinture murale extérieure de Bukovine*, id., „Melanges", 1928, pp. 33—49; idem, *Les principes de l'architecture serbe et l'école moldave*, în „Melanges Th. Uspenskij", Paris, 1930
5. Titlul complet al ediției franceze este: *Les églises de la Moldavie du Nord des origines à la fin du XVIe siècle. Architecture et peinture. Contribution à l'étude de la civilisation Moldave.* Publicată de librăria-editură Ernest Leroux din Paris, lucrarea apărea ca al VI-lea volum din seria *Monuments de l'art byzantin*, sub auspiciile Ministerului Instrucțiunii şi Artelor Frumoase din Franța. Aspectul lucrării este monumental (format 39×29 cm): volumul I cuprinde textul (IV+288 p., cu 82 figuri + XIII planşe pliate), volumul II cuprinde albumul (cu LXVIII pl + X p.).
6. P. Henry, *Le regne et le construction d'Etienne le Grand, prince de Moldavie* (1457—1504), în „Melanges offerts à Charles Diehl", Paris, 1930, II, pp. 43—58.
7. A se vedea notele la text.
8. Victor Brătulescu, *Pictura Suceviței și datarea ei*, în „Mitropolia Moldovei şi Sucevei", 1964, nr. 5—6, pp. 206—228.
9. Pentru operele de artă păstrate din a doua jumătate a secolului al XV-lea — începutul secolului al XVI-lea, a se vedea *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, Bucureşti, 1958.
10. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècle d'après les monuments de Mistra, de la Macedoine et du Mont Athos*, Paris, 1916, pp. 630—683.
11. V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen Age*, Belgrad, 1934; Svetozar Radojčić, *Staro Srpsko Slikarstvo*, Belgrad, 1966; Vojislav J. Djurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Belgrad, 1974.
12. Viktor Lazarev, *Storia della pittura bisantina*, Torino, 1967, pp. 353—357.
13. Bulgaria de răsărit, aşa-numitul țarat de Tîrnovo, căzuse sub puterea otomană încă din 1393, iar Bulgaria de apus, țaratul de Vidin, a fost definitiv supusă în 1396.
14. După moartea lui Ştefan Duşan, a cărui lungă domnie (1331—1355) echivalase cu un apogeu politic, regatul sîrb s-a destrămat în mici formațiuni statale pe care turcii le-au supus succesiv. Bătălia de la Kossovopolije (1389), în care şi-a pierdut viața cneazul Lazăr, a însemnat începutul unei lungi agonii, pentru că în pofida eroicei rezistențe a lui Ştefan Lazarović (1389—1427) şi a lui Gheorghe Brancović (1427—1456), Serbia este în cele din urmă anexată marelui Imperiu otoman.
15. Lia Bătrîna şi Adrian Bătrîna, *Mărturii heraldice cu privire la începuturile statului feudal independent Moldova*, în volumul colectiv *Constituirea statelor feudale româneşti*, Bucureşti, 1980, pp. 195—208.
16. Alexandru Artimon, *Cîteva considerații istorico-arheologice asupra bisericii din secolul al XIV-lea descoperită la Volovăț (județul Suceava)*, în „Studii şi cercetări de istorie veche şi arheologie", t. 32, 1981, nr. 3, pp. 383—404.
17. Pînă acum cîțiva ani se considera că singura biserică de plan triconc din Moldova secolului al XIV-lea este biserica Sf. Treime din Siret.
18. Lia şi Adrian Bătrîna, *Cercetări arheologice la Netezi-Grumăzeşti (jud. Neamț)*, comunicare la cea de a XIV-a sesiune anuală de rapoarte arheologice, Tulcea, martie 1980. Biserica de la Netezi-Grumă-

zeşti a fost de tip mononavat, cu absidă răsăriteană şi cu compartimentare rituală: altar, naos, pronaos.

19. Mircea Matei şi Emil Emandi, *Aşezarea medievală de la Vornicenii Mari (jud. Suceava)*, comunicare la cea de a XVIII-a sesiune anuală de rapoarte arheologice, Alba Iulia, martie 1984, Este vorba despre ruinele unei biserici de plan triconc.
20. Aşezare în curs de cercetare.
21. Lia şi Adrian Bătrîna, *Reşedinţa feudală de la Fîntîna Mare — Spătăreşti (jud. Suceava)*, comunicare, Alba Iulia, martie 1984. Primul paraclis descoperit aici, de mici dimensiuni, cu plan mononaval, a fost înlocuit de un paraclis mai amplu, de plan triconc, către mijlocul secolului al XV-lea.
22. Lia Bătrîna, Adrian Bătrîna ş.a., *Cercetările arheologice din cuprinsul reşedinţei feudale de la Giuleşti (jud. Suceava)*, comunicare la cea de a XVI-a sesiune anuală de rapoarte arheologice, Vaslui, martie 1982.
23. În acest sens, C. C. Giurescu, *Tîrguri sau oraşe şi cetăţi moldovene*, Bucureşti, 1967.
24. Vasile Drăguţ, *Arta gotică în România*, Bucureşti, 1979, pp. 149—150.
25. G. Balş, *Bisericile lui Ştefan cel Mare*, Bucureşti, 1926, p. 14.
26. Lia Bătrîna, Adrian Bătrîna, *Date noi cu privire la prima ctitorie datorată lui Ştefan cel Mare: mănăstirea Probota*, în „Mitropolia Moldovei şi Sucevei", 1977, nr 7—9, p. 586—599
27. Lia Bătrîna şi Adrian Bătrîna, *Bistriţa-Neamţ*, raport de cercetare arheologică, 1975, arhiva DPCN.
28. Cercetările de laborator au fost efectuate de ing. Ion Istudor.
29. Cele mai multe opere realizate în vremea şi din iniţiativa lui Ştefan cel Mare se păstrează în muzeul mănăstirii Putna.
30. Petru Comarnescu, *Voroneţ*, Bucureşti, 1959, idem, *Îndreptar artistic al monumentelor din nordul Moldovei*, Bucureşti, 1961.
31. M. A. Musicescu şi M. Berza, *Mănăstirea Suceviţa*, Bucureşti, 1958; M. A. Musicescu, *Consideraţii asupra picturii din altarul şi naosul Voroneţului*, în „Cultura moldovenească în timpul lui Ştefan cel Mare", Bucureşti, 1964, pp. 363—417; idem, *Broderia medievală românească*, Bucureşti, 1969.
32. Corina Nicolescu, *Istoria costumului de curte în ţările române*, Bucureşti, 1970; idem, *Argintăria laică şi religioasă în ţările române (sec. XIV—XIX)*, Bucureşti, 1968; idem, *Icoane vechi româneşti*, Bucureşti, 1971.
33. Virgil Vătăşianu, *Istoria artei feudale în ţările române*, I, Bucureşti, 1959; idem, *Pictura murală din Moldova de nord*, Bucureşti, 1974.
34. Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, I—II, Bucureşti, 1963—1965.
35. Teodora Voinescu, *Cea mai veche operă de argintărie din Moldova*, în „Studii şi cercetări de istoria artei", 1964, nr. 2, pp. 265—289; idem, *Portretele lui Ştefan cel Mare în arta epocii sale*, în „Cultura moldovenească în timpul lui Ştefan cel Mare", Bucureşti, 1964, p. 463—478.
36. Sorin Ulea, *Originea şi semnificaţia ideologică a picturii exterioare moldoveneşti*, I—II, în „Studii şi cercetări de istoria artei", 1963, nr. 1, pp. 57—93 şi, respectiv, 1972, nr. 1, pp. 37—73; idem, capitolele semnate de el în *Istoria artelor plastice în România*, I, Bucureşti, 1968 (cu trimiteri bibliografice privind şi alte contribuţii ale aceluiaşi autor).
37. G. Popescu-Vîlcea, *Miniatura românească*, Bucureşti, 1982.
38. Mira Voitec-Dordea, *Reflexe gotice în arhitectura Moldovei*, Bucureşti, 1976.
39. Radu Popa, Monica Mărgineanu-Cîrstoiu, *Mărturii de civilizaţie medievală românească*, Bucureşti, 1979.
40. Mircea D. Matei, *Studii de istoria orăşenească medievală. Moldova sec. XIV—XVI*, Suceava, 1970.
41. Numeroase studii au mai fost publicate în diferite reviste sau în volume de Scarlat Porcescu, N. Grigoraş, Răzvan Theodorescu, Mihai Ispir, Marina Sabados, de asemeni de către Vasile Drăguţ, (*Dragoş Coman, maestrul frescelor de la Arbore*, Bucureşti, 1969; *Humor*, Bucureşti, 1973; *Pictura murală din Moldova*, Bucureşti, 1982; *Arta românească*, I, Bucureşti, 1982; *Dobrovăţ*, Bucureşti, 1984).

CUPRINS

BUN DE TIPAR: 17.XI.84; APĂRUT: 1984.
COLI DE TIPAR: 38; PLANȘE 34.

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ SIBIU
ȘOSEAUA ALBA IULIA NR. 40.
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA



BUN DE TIPAR: 17.XI.84; APĂRUT: 1984.
COLI DE TIPAR: 38; PLANȘE 34.

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ SIBIU
ȘOSEAUA ALBA IULIA NR. 40.
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA





Lei 75